



UNIVERSITÄT IN ZAGREB

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

**ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK- DIPLOMSTUDIUM DER
KULTURWISSENSCHAFT**

DIPLOMARBEIT UNTER DEM TITEL

**ÄSTHETISCHER UND ONTOLOGISCHER DUALISMUS IN WERKEN
E.T.A. HOFFMANNS *PRINZESSIN BRAMBILLA* UND *DER GOLDNE
TOPF***

STUDENTIN: Dajana Pavlić

MENTOR: Prof. Dr. Marijan Bobinac

ZAGREB, 2015

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
1. 1 Einleitung in die Romantik.....	3
1. 2 E.T.A. Hoffmann und sein literarisches Schaffen	8
1. 2. 1 Das fantastische und Zauberhafte bei E. T. A. Hoffmann.....	10
1. 3 <i>Prinzessin Brambilla</i> und <i>Der goldne Topf</i> - eine Einleitung	11
2. Ontologischer und ästhetischer Dualismus in <i>Der goldne Topf</i> und <i>Prinzessin Brambilla</i>	13
2. 1 Analyse des Werks <i>Der goldne Topf</i>	14
2. 1. 1 Ortsangaben und die Zweiteilung der Welten	14
- Dresden, Atlantis und Archivarius' Garten	14
2. 1. 2 Die Repräsentanten/-innen der jeweiligen Welt.....	17
2. 1. 3 Glas-, Kristall- und Spiegelmotive	24
3. Analyse des Werks <i>Prinzessin Brambilla</i>	32
3. 1 Eine kleine Einführung: Gozzi, Commedia dell' Arte und Hoffmann	32
3. 2 Die innere Struktur des Werks	35
3. 2. 1 Die Erzählwelt der bürgerlichen Realität	37
3. 2. 2 Die Erzählwelt des Theaters.....	40
3. 2. 3 Die Erzählwelt des Karnevals und das Motiv der Verkleidung	43
3. 2. 4 Die Märchenwelt um die Prinzessin Brambilla/Giacinta Soardi, den Prinzen Cornelio Chiapperi/Giglio Fava und den Palast Pistoja	46
3. 2. 5 Die Geschichte von König Opioch und Königin Liris	53
4. Schlussfolgerung	55
5. Literaturverzeichnis.....	56

*Alles, was Einheit ist, erscheint zugleich gespalten,
was zusammenhängt, zerrissen,
was einfach ist, doppelt.¹*

1. Einleitung

1. 1 Einleitung in die Romantik

Bevor man die Werke von E.T.A. Hoffmann analysiert, sollte zuerst erklärt werden, in welchem Zusammenhang diese zwei Werke, *Prinzessin Brambilla* und *Der goldne Topf*, mit der Literaturbewegung, der sie gehören, stehen. Deswegen sollte eine kurze Einführung in die Romantik als eine *literarische*² Bewegung dargestellt werden.

Wenn man über Begriffe wie *romantisch*, *Romantik*, *Romanze* oder *Roman* nachdenkt, ist es schwer auf den ersten Anhieb, zu erklären, welche Merkmale diesen Begriffen gemeinsam sind. Es lässt sich erkennen, dass diese Begriffe eine gemeinsame Wurzel haben. Diese sollte aus dem Mittelalter datieren, denn das Wort „romantisch“ wurde von dem altfranzösischen Wort „romanz“ abgeleitet, welches zuerst die Landessprache (im Gegensatz zu gebildetem Latein) bezeichnete. Später bezog sich dieses Wort nicht nur auf die Landessprache, sondern auch auf Texte, die auf neuen Dialekten verfasst wurden. Schon hier lässt sich der Gegensatz zwischen dem, was das Wort „romanz“ repräsentiert, und der lateinischen Sprache, als einem Merkmal der Antike, erkennen. Dieser Gegensatz wird sich später als eines der Merkmale der Romantik erweisen.³

Im Laufe der Zeit bezog sich der Begriff auch auf Vers- und Prosaerzählungen aus der Provence, deren zentralen Motive Ritter und ihre Abenteuer waren. Diese Gedichte bekamen den Namen *romance* (deutsch *Romanzen*). Auf der anderen Seite wurde der Begriff *Romantick* (engl.) von dem spätlateinischen *romanticus* abgeleitet. *Romantick* wurde in der englischen Literatur im Sinne von *phantasievoll* und *abenteuerlich* verwendet. Daraufhin

¹ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in Interpretationen* : E.T.A. Hoffmann : Romane und Erzählungen, Saße, Günter [edt.], Reclam, Stuttgart, 2004, Seite 44

² Der Begriff der Romantik bezieht sich auch auf andere Künste beziehungsweise Wissenschaften, wie etwa Musik- oder Kunstwissenschaft. Er wird jedoch in dieser Arbeit nur in Bezug auf die Literaturwissenschaft verwendet.

³ vgl. Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*, Leykam international, Zagreb, 2012, Seite 16

entstand um 1659 *romant* (*Roman*; die deutsche Sprache nahm das Wort aus dem Französischen). Später kamen auch Begriffe wie *romanhaft* oder *romanisch* zum Vorschein. Diese Begriffe wurden zuerst pejorativ benutzt, etwa für Bezeichnung literarischer Gattungen, die (damals) keinen großen Wert hatten.⁴

Es lässt sich feststellen, dass der Literaturbegriff *Romantik* seine Wurzel aus zwei unterschiedlichen Quellen ableitet, und zwar aus dem französischen *romanz* und dem englischen *romantick*, wobei beiden Wurzeln eine anticlassische Tendenz gemeinsam ist. Weiterhin ist es zu betonen, dass sich drei europäische Kulturen an der Bestimmung dieses Begriffes beteiligt haben: Die französische Kultur (Frankreich) ist für die Etymologie des Begriffes verantwortlich, folglich die englische Kultur (England) für das Adjektiv und eine anticlassische Tendenz und letztens die deutsche Kultur (Deutschland) für Übertragung des Begriffes auf die Literatur.⁵

Obwohl es leicht ist, die Etymologie des Begriffes „Romantik“ festzustellen, ist es mit der Beschreibung der Literaturbewegung und des Stils etwas schwieriger. Die Romantik als eine Literaturbewegung ist in Europa allgemein akzeptiert, aber es ist nicht so einfach, eine konkrete und allgemeingültige Bezeichnung und Datierung zu geben. Wegen verschiedener soziologischer, politischer und literarischer Bedingungen entwickelte sich Romantik in fast jedem Land beziehungsweise in fast jeder Kultur unterschiedlich.⁶ Es handelt sich also um keine „homogene Erscheinung.“⁷

Folglich gibt es Probleme mit der Bestimmung, und zwar seit wann und bis wann die Romantik dauerte. Es handelt sich nämlich um die Zeitspanne zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, wobei „bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die ersten Anzeichen für einen Geschmackswandel, für einen Umbruch der poetischen Theorie und der Formen zurückreichen.“⁸ Die deutsche Kultur betrachtet die Romantik als eine Literaturbewegung, die ungefähr zwischen 1790 (Publikation der von um 1770 geborenen Autoren stammenden Werke) und 1880 (die Julirevolution in Frankreich).

Die Vorromantik schließt sich direkt an die Aufklärung an. Hierbei ist es zu betonen, dass die Vorromantik als kein Epochenbegriff zu betrachten ist, sondern eher als eine

⁴ vgl. Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seite 1

⁵ vgl. Ibid: Seite 4

⁶ Hier sollten vor allem die slavischen Kulturen erwähnt werden (aber mit Ausnahme der polnischen und russischen Romantik), bei denen sich die Romantik als eine Bewegung der nationalen Wiedergeburt erwies.

⁷ vgl. Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seite 2

⁸ Ibid: Seite 23

Zeitspanne, die als eine Art Einführung für Strömungen dient, die in der Hochromantik ihren Höhepunkt erreichen werden.⁹

Bei der Beschreibung der Vorromantik sollten kurz die wichtigsten Tendenzen der Bewegung, die ihr vorausging (die Aufklärung), erwähnt werden: Die aufklärerische Tradition beruft sich auf die Vernunft als eine universale Instanz, womit das Hinwenden zu den Naturwissenschaften und der Rationalismus in Verbindung zu setzen sind. Diese zentralen Tendenzen der Aufklärung betrachtend lässt sich vermuten, dass die Vorromantik (und auch Romantik im Ganzen) als eine antiaufklärerische Bewegung fungiert, mit ihrer Empfindsamkeit, ihrem Phantastischen, Irrationalen, etc.

Doch die Vorromantik versuchte Prinzipien, die für die Aufklärung charakteristisch sind (Vernunft, Rationalismus, Besonnenheit) mit der romantischen Begeisterung zu verbinden (Gefühle, Phantasie, Empfindsamkeit, etc.). Das lässt sich an dem Motiv der Natur zeigen; die Aufklärer praktizierten die Naturnachahmung, wobei die Romantiker die Natur als ein wichtiges Element ihrer Strömung behielten, diese aber zum Gegenstand der Dichtung machten. Auch die Neugier und Offenheit für Entdeckung kann als ein Teil der Aufklärung angesehen werden.¹⁰

Weiterhin gibt es natürlich zwischen der Aufklärung und der Vorromantik (dabei auch Romantik allgemein) Unterschiede. Das ist zum Beispiel vor allem die Rolle der Vernunft; während Aufklärer die Vernunft als eine Instanz der „allgemeinen Koordinations- und Kontrollfunktion“ annehmen, sind die Vorromantiker davon überzeugt, dass die Vernunft und die Fantasie, das Rationale und das Irrationale, das Vernünftige und das Empfindsame harmonisch miteinander wirken und sich gegenseitig ergänzen können:

„Vernunft und Phantasie sind Antagonisten und werden zugleich als komplementär gedacht- wie Tag und Nacht.“¹¹

Noch ein Unterschied ist es, welche Epoche jede von diesen zwei Literaturbewegungen als ein Ideal betrachten; für die Aufklärung war das die Antike, die etwas Klassisches, Gebildetes, Hohes, etc. repräsentiert, wobei das Mittelalter (beziehungsweise die

⁹ vgl. Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart 1978, Seite 23

¹⁰ vgl. Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*, WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt, 2009, Seite 26

¹¹ vgl. Ibid: Seite 27

„Wiederentdeckung der Poesie des Mittelalters“¹²) die bevorzugte literarische Epoche für Romantiker ist.

Träger der Frühromantik ist die *erste romantische Generation*, beziehungsweise die um 1770 geborenen Autoren, die sich in den 1790er Jahren in Jena versammelten.¹³ Das Zentrum der Frühromantik war also in Jena, wo Friedrich Schiller, Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling wirkten. Dort wirkten auch die Brüder Schlegel (August Wilhelm und Friedrich Schlegel), die gemeinsam mit Novalis (aka Friedrich von Hardenberg) die Poetik der Frühromantik entwickelten. Wichtig dafür war auch die Zeitschrift *Athenäum*,¹⁴ in der die sogenannten Athenäum-Fragmente publiziert worden sind, von denen am wichtigsten das 116. Fragment gilt, das die romantische Poesie als eine progressive Universalpoesie darstellt¹⁵:

*Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.*¹⁶

Einige wichtige Werke der Frühromantik sind: *Heinrich von Ofterdingen* (Novalis, 1802), *Lucinde* (Friedrich Schlegel, 1799), *Godwi* (Clemens Brentano, 1801), die Übersetzungen Shakespeares Werke von Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel (1797-1840), etc.

Die Hochromantik (oder die mittlere, jüngere Romantik) vertreten die Autoren, die um 1780 geboren worden sind und die sich um 1805 in Heidelberg versammelten.¹⁷ Die Hauptvertreter dieser Phase waren Achim von Arnim, Clemens Bretano, Brüder Grimm

¹² Zitat von Heine, Heinrich übernommen von Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seite 129

¹³ Deswegen wird diese Phase der Romantik auch *Jenaer Romantik* genannt.

¹⁴ *Athenaeum* wurde von den Brüdern August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel herausgegeben und in Berlin gedruckt. Zwischen 1798 und 1800 erschienen insgesamt sechs Hefte. Diese Zeitschrift bildete das zentrale literarische Organ der Frühromantik in Jena. (Internetquelle: *Athenaeum (Schlegel)*, http://de.wikipedia.org/wiki/Athenaeum_%28Schlegel%29, zuletzt eingesehen am 2. April 2015)

¹⁵ vgl. Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seite 32

¹⁶ Übernommen von der Internetseite [zeno.org](http://www.zeno.org):

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>, zuletzt eingesehen am 2. 4. 2015

¹⁷ Deswegen wird diese zweite romantische Phase auch *Heidelberger Romantik* genannt.

(Jacob und Wilhelm Grimm), Joseph Görres und Joseph von Eichendorff. Die zweite Generation widmete sich der Beschäftigung und Überlieferung der Literatur des Volksgeistes und der mystisch gesehenen Vergangenheit. Während sich die Jenaer Romantik mehr auf die Zukunft richtete, widmet sich die Heidelberger Romantik der Vergangenheit. (Um so den napoleonischen Kriegen und der grausamen Gegenwart Widerstand zu leisten.)¹⁸

Einige wichtige Werke dieser Phase sind: *Des Knaben Wunderhorns* (Achim von Arnim und Clemens Brentano, 1806-1808), *Die Teutschen Volksbücher* (Joseph Görres, 1807), *Kinder- und Hausmärchen*, *Deutsche Sagen* (Jacob und Wilhelm Grimm, 1812f., 1816) und andere.

Die Endphase der Romantik ist die Spätromantik, die zwischen dem Wiener Kongress (1815) und der Julirevolution (1830) stattgefunden hat.

Motive, die für Romantik als eine literarische Bewegung charakteristisch sind, sind allzu breit und unterschiedlich, als dass man sie in dieser Arbeit systematisieren könne. Hierbei werden nur einige Aspekte und Motive aufgelistet, die dem Leser helfen könnten, einen Einblick in das breite Spektrum der „romantischen“ Motive und Aspekte zu bekommen.¹⁹

- *Der romantische Held*

Es ist nicht möglich einen allgemeingültigen „romantischen“ Helden zu entwerfen, weil die Unterschiedlichkeit der Autoren, ihrer Schicksale und Weltansichten allzu different ist. Deswegen kann *der romantische Dichter*, der oft als eine Projektion des Autors ist, als „romantischer“ Held angesehen werden. Folglich ist auch *der rebellische Außenseiter* ein Held, der als ein Gegensatz gegenüber dem romantischen Dichter angesehen werden kann. *Der edle Räuber*, der die Gesellschaft durch Verbrechen verbessern will, oder *der prometheische Rebell*, der seine Ideale um keinen Preis kompromittieren will, sind auch Typen des „romantischen“ Helden. Die „romantische“ Heldin auf der anderen Seite kommt als ein *Unschuldengel* (oder eine unglücklich Liebende) oder als *femme fatale* vor.

¹⁸ vgl. Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*, Leykam international, Zagreb, 2012, Seite 105

¹⁹ Die Liste wurde übernommen von Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seiten 137-175

- *Natur und Mensch und die Nachtseiten der Natur:*

„Die Verherrlichung der Freuden und Leiden der Liebe sind undenkbar ohne ein neues Verhältnis zur Natur, die symphonisierend als eine Kulisse und Seelenspiegel an allem Erleben teilnimmt.“²⁰ Tatsächlich fungiert die Natur in manchen Werken als ein Spiegel des Inneren; sie reflektiert die Gefühle, Wünsche oder Leide des Helden/der Heldin. Oft wirkt die Natur als eine Motivation, vor allem der Morgen als eine Zeit des Aufbruchs oder der Frühling als eine Zeit des Wiedererwachens. Weiterhin sind auch die Nachtseiten der Natur zu erwähnen: Die Nacht repräsentiert eine andere Dimension oder eine andere Welt, die gleichzeitig anziehend wirkt, aber auch grausam vorkommt. Folglich ist auch der Dualismus von Fantastischem und Realistischem als ein Motiv der Romantik zu betrachten.

1. 2 E.T.A. Hoffmann und sein literarisches Schaffen

„Im weiteren Sinne meint 'Phantasie' sowohl ein produktives als auch ein reproduktives Vermögen, genauer die Fähigkeit der Einbildungskraft, gehabte Vorstellungen und Ideen nicht nur willkürlich in sich zurückzurufen (Erinnerung), sondern dieselben auch zu verarbeiten und neue daraus zu gestalten.“²¹ Die fantasien Elemente wirken sehr oft als ein Gegenteil zu der Realität/der Vernunft. Die Fantasie kommt so in einigen Fällen als eine andere Welt vor, in die man fliehen kann, in der der Held/die Heldin sein/ihr anderes *Ich* entdecken kann, in der sich Träume, die in der realen Welt nicht erfüllbar sind, verwirklichen.

Ernst Theodor Amadeus (eigentlich Wilhelm) Hoffmann (*24. Januar 1776 in Königsberg; †25. Juni 1822 in Berlin) verwendete als ein Romantiker sehr oft in seinen Werken Motive, die man als *fantastisch* oder *mystisch* bezeichnen kann, zum Beispiel: Zauberer, Hexen, verlorene und geheimnisvolle Welten, Geister, Zaubersprüche, etc. Denn „Künstlertum und Realität werden von daher zur zentralen Thematik seines (*Hoffmanns*) Werkes, in dem sich die dualistische Ineinsetzung von Phantastischem und Realistischem als Wesenszug

²⁰ Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978, Seite 161

²¹ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann, Leben-Werk-Wirkung*, De Gruyter Verlag, Berlin/ New York, 2010, Seite 98

herausstellt.“²² Hierbei werden die drei Erzählbände Hoffmanns dargestellt, um einen Einblick in sein literarisches Schaffen zu gewinnen.

Sein erster Erzählband, der den Titel *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/1815) trägt, wurde nach dem lothringischen Maler Jacques Callot benannt, dessen grotesken Zeichnungen Hoffmann beeindruckten.²³ In diesem Band sind folgende Werke enthalten: *Jaques Callot, Ritter Gluck, Kreisleriana, Don Juan, Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, Der Magnetiseur, Der goldne Topf, Die Abenteuer der Sylvester-Nacht, Prinzessin Blandina*, etc.²⁴ Dieser Band „führt eine überreizte Phantasie Realität in Irrealität, Traum in Realität über. Phantastischer Realismus ist das Stichwort für Hoffmanns Verfahrensweise.“²⁵

In dem zweiten Erzählband unter dem Titel *Nachtstücke* sind Werke wie *Der Sandmann, Ignaz Denner, Die Jesuiterkirche in G., Das Sanctus, Das öde Haus, Das Majorat, Das Gelübde, Das steinerne Herz*, etc. enthalten. Der Begriff „Nachtstücke“ bezeichnet ein „Zustandekommen der Erzählungen“²⁶ und in ihm handelt es sich um „Einblicke in gerade jene dunklen Abgründe der aufgeklärten bürgerlichen Existenz des Menschen.“²⁷

Neben *Nacht-* und *Fantasiestücken* gibt es noch eine Sammlung von Erzählungen und Aufsätzen, die Hoffmann von 1819 bis 1821 veröffentlichte: *Die Serapionsbrüder*.²⁸ Hoffmann übersiedelte 1814 nach Berlin, wo er sich mit vielen Schriftstellern und Intellektuellen (Fouqué, Salice-Contessa, Tieck, Chamisso etc.) befreundete. Die Zusammentreffen waren das Vorbild für diese Sammlung, denn der Titel „Serapionsbrüder“ weist auf den literarischen Zirkel hin, den Hoffmann am 12. 10. 1814 (dem katholischen Gedenktag des Heiligen Seraphinus) gründete.²⁹

²² Schmitt, Hans-Jürgen [edt].: *Einleitung in Die deutsche Literatur: ein Abriss in Text und Darstellung. Bd. 9, Romantik II*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1978, Seite 21

²³ vgl. Ibid: Seite 21

²⁴ Hier sind nur einige Werke erwähnt, es sind insgesamt 20 Einzeltexte vorhanden.

²⁵ Schmitt, Hans-Jürgen [edt].: *Einleitung in Die deutsche Literatur: ein Abriss in Text und Darstellung. Bd. 9, Romantik II*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1978, Seite 21

²⁶ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann, Leben-Werk-Wirkung*, De Gruyter Verlag, Berlin/ New York, 2010, Seite 162

²⁷ vgl. Ibid: Seite 162

²⁸ Es gibt noch zahlreiche Werke Hoffmanns, die in keinem Band veröffentlicht worden sind, wie etwa *Prinzessin Brambilla, Die Marquise de la Pivardiere, Klein Zaches, genannt Zinnober*, etc.

²⁹ vgl. Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999, Seiten 162-168

In dieser Sammlung sind folgende Werke enthalten: *Rat Krespel*, *Die Fermate*, *Der Dichter und der Komponist*, *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*, *Der Artushof*, *Die Bergwerke zu Falun*, *Nußknacker und Mausekönig*, *Der Kampf der Sänger*, *Doge und Dogaresse*, *Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen* und andere.

1. 2. 1 Das fantastische und Zauberhafte bei E. T. A. Hoffmann

Es ist schwer, zu erklären, was genau eine fantastische Literatur sein mag, oder worauf sich das Fantastische in der Literatur genau bezieht: Das Fantastische wird einerseits als „Gruppenbezeichnung literarischer Texte bestimmt, zum anderen als modernisierte, d.h. 'psychologisch fundierte Form des Wunderbaren.' [...] Bezeichnet *le fantasique* ursprünglich Texte in der Art Hoffmanns, Cazottes und Potockis, umfaßt der Ausdruck inzwischen auch Texte der Science Fiction und der Utopie.“³⁰

Die fantastische Erzählung (französisch *le conte fantasique*) ist ein Begriff, der sich in Frankreich um 1830 etabliert hat, vor allem unter dem Einfluss Hoffmanns.³¹ Hierbei sollten Merkmale erwähnt werden, die die fantastische Literatur repräsentieren, beziehungsweise die sie kennzeichnen. Eines der Merkmale mag *das Übernatürliche* sein, das „in die (mehr oder minder) zeitgenössische Wirklichkeit einbricht“³² oder ein „unerklärlicher Einbruch des Übernatürlichen in die Natur. [...] Die phantastische Erzählung liebt es, [...] uns Menschen, wie wir es sind, vor Augen zu führen, die sich in unserer Alltagswelt bewegen und auf einmal mit dem Unerklärlichen konfrontiert werden.“³³ Zu den Begriffen des Übernatürlichen und Fantastischen gehört auch das Rätselhafte, Unheimliche, Ungewöhnliche, das sich in den Schattenseiten (oder in den Nachtseiten) der Natur zeigt oder verbirgt. Infolgedessen können mit dem Adjektiv „fantastisch“ unterschiedliche Adjektive wie märchenhaft, dunkel, übernatürlich, zauberhaft, geheimnisvoll, etc. in Verbindung gebracht werden.

Das Fantastische oder Übernatürliche lässt sich auch bei Hoffmann finden, denn „das 'Phantastische' und Bizzare haben bei Hoffmann oft etwas 'Abenteuerliches'“.“³⁴ Dabei wirkt

³⁰ Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2001, Seite 20

³¹ Pohlmann, Sanna: *Phantastisches und Phantastik in der Literatur. Zu phantastischen Kinderromanen von Astrid Lindgren*, Johannes Hermann J&J-Verlag, Wetzlar, 2004, Seite 7

³² ³² Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2001, Seite 31

³³ vgl. Ibid: Seite 31

³⁴ Kanzog, Klaus: Was ist „hoffmanesk“? Versuch einer Antwort in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band V, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997, Seiten 7-19, Seite 10

die Fantasie bei Hoffmann als etwas Anziehendes, etwas Reizendes, welches den Leser mit Hilfe des Zauberers und seiner Magie in das ferne Geistesreich führt und entzündet sein inneres Gemüt.³⁵ Der Unterschied zwischen der bisherigen Tradition der Märchen- und Feenwelten lässt sich an der Figurenauswahl erkennen; in der fantastischen Literatur kommen nicht nur Feen, Zauberer, o. Ä. vor, sondern auch Vampire, Werwölfe, Gespenster, Geister oder Dämonen aller Art.³⁶ Das Wunderbare löst weder Beklemmung noch Angst aus, sondern es öffnet neue Möglichkeiten der Erfüllung, wobei das Fantastische oder das Dämonische das Gegenteil davon sind.

Folglich ist mit dem Übernatürlichen auch das Motiv des Doppelgängers zu erwähnen. Dieses Motiv kommt in vielen Werken Hoffmanns zum Vorschein: „Spiegelbild, Schatten, Porträt, Automat, Mensch und Tier erhalten in seinen Erzählungen Doppelgängerqualitäten, welche mit all ihren impliziten, symbolischen und psychologischen Ausdeutungen zum markanten *Hoffmanneschen* Leitmotiv werden.“³⁷ Das Motiv des Doppelgängers ist nicht nur bei den Figuren zu suchen, sondern es ist auch als Ambivalenz zwischen der irdischen und der fantastischen (unheimlichen und zauberhaften) Welt zu sehen, wobei die zauberhafte, dämonische und fantastische Welt einen starken ins Wahnsinn führenden Einfluss auf die Figuren haben könne.

1.3 Prinzessin Brambilla und Der goldne Topf - eine Einleitung

Am 24. Januar 1820 bekam Hoffmann zu seinem 44. Geburtstag von Johann Ferdinand Koreff, einem Freund von ihm, der auch Serapionsbruder war, eine Sammlung Radierungen Callots als Geschenk. In dieser Sammlung waren 24 Blätter, welche *Balli di Sfessania, die Tänze der Verrückten* thematisieren. Man behauptet, dieses Geschenk war eine Anregung für das Weiterschreiben von *Prinzessin Brambilla*. Ende Oktober 1820 wurde das Werk mit dem Untertitel *Ein Capriccio nach Jakob Callot von E.T.A. Hoffmann* publiziert. Hoffmann wählte acht von insgesamt 24 Blättern aus *Balli di Sfessania*, wobei die unterschiedlichen Figuren aus den Radierungen von Callot in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als Illustrationen des

³⁵ Kanzog, Klaus: Was ist „hoffmanesk“? Versuch einer Antwort in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band V, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997, Seiten 7-19, Seite 10

³⁶ Pohlmann, Sanna: *Phantastisches und Phantastik in der Literatur. Zu phantastischen Kinderromanen von Astrid Lindgren*, Johannes Hermann J&J-Verlag, Wettenber, 2004, Seite 8

³⁷ Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam- New York, NY 2005, Seite 258

Liebespaares fungieren. Die Bilder beziehungsweise Illustrationen waren nicht chronologisch aus *Balli di Sfessania* entnommen, sondern folgendermaßen: XII, III, VIII, XXIII, XVII, XXIV, IX, XXI. Man erkennt also das Verhältnis von Bild- und Schriftgestalt in Bezug auf die Werkstruktur (Intermedialität); das *Capriccio* endet genau nach acht Kapiteln und es wurden insgesamt acht Illustrationen von Callot entnommen. Hier ist auch die Bezeichnung *Capriccio* zu erklären: Sie kommt zum ersten Mal im 16. Jahrhundert in Italien vor und bezieht sich auf eine scherzhafte Variation über ein musikalisches Thema mit viel Rhythmus.

Mit den ersten Entwürfen des Werks *Der goldne Topf* war Hoffmann schon im Jahr 1813 beschäftigt. Der Hintergrund für dieses Märchen sind die furchtbaren Ereignisse der preußisch-alierten Kriege gegen die napoleonische Okkupation im Jahr 1813: „Als Hoffmann seinen ungeschickten Märchenhelden Anselmus nachmittags um drei, am Himmelfahrtstag eines nicht näher bezeichnetes Jahres, seine literale und erotische Reise nach Atlantis beginnen läßt, ist sein unmittelbarer Lebens- und Wahrnehmungsraum durch schwere kriegerische Auseinandersetzungen in und um Leipzig und Dresden geprägt.“³⁸

Der Mythos von Atlantis beziehungsweise „die Sage von der Herrlichkeit und dem Untergang der Insel Atlantis“³⁹ geht auf den griechischen Philosophen Platon (um 400 v. Chr.) zurück. In seinen zwei Dialogen berichtet er die Geschichte von Atlantis, in *Timaion* und in *Kritias*. Platon bezeichnet diese Insel als ein Paradies, wo die Menschen alles bekamen, was sie wünschten, wo sie in Harmonie miteinander lebten. Sie waren auch den Göttern gehorsam, vor allem ihrem Stammvater Poseidon, der mit der Tochter der ersten Menschen auf der Insel verheiratet war, Kleito, die ihm zwölf Zwillingssöhne zur Welt brachte. Später wurden die Atlantier von Machtrausch gepackt und versuchten, Ägypten und Griechenland zu bekämpfen. Als Zeus sah, was die Menschen angetan haben, beschloss er, sie zu bestrafen: So fing die Erde an, zu beben, was damit resultierte, dass Atlantier sowie ihre Insel von dem Meer verschluckt wurden. Dies geschah (angeblich) vor sechstausend Jahren. Weiterhin nehmen nicht alle die Sage von Atlantis als wahr; man glaubt, es sei nur eine Erfindung oder Allegorie Platons, obwohl Platon an mehreren Stellen in seinen Dialogen betont, es sei „eine durchaus in allem wahre Geschichte.“ Was aber fehlt, um die Geschichte von Atlantis als

³⁸ Die zwei Absätze über die Entstehung von *Prinzessin Brambilla* und *Der goldne Topf* sind entnommen aus: Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999, Seite 15 (*Der Goldne Topf*) und Seiten 123-124 (*Prinzessin Brambilla*)

³⁹ Brandenstein, Wilhelm: *Atlantis: Grösse und Untergang eines geheimnisvollen Inselreiches*, Gerold, Wien, 1951, Seite 26

wahrhaft anzunehmen, ist ein Paralleltext; wenn es einen gäbe, könnte man die Vermutung, dies sei nur eine Erfindung Platons, widerlegen.⁴⁰

2. Ontologischer und ästhetischer Dualismus in *Der goldne Topf* und *Prinzessin Brambilla*

„Die Eigenart der Darstellung, daß Hoffmann in seinen Märchen unvermittelt Gegensätzliches, Andersartiges, zwei kontrastierende Wirklichkeiten nicht nur nebeneinander setzt, sondern miteinander wechseln und sich vertauschen läßt, diese Eigenart unterscheidet seine Märchendichtungen auf das deutlichste von anderen Kunstmärchen der Romantik.“⁴¹

Bei der Analyse dieser Werke sind verschiedene Figuren und Motive unter die Lupe genommen worden, von denen einige nur einer der beiden Sphären (realistisch/bürgerlich oder fantastisch/künstlerisch) gehören. Weiterhin lässt sich anhand der Analyse bemerken, dass auch solche Figuren im Werk vorkommen, die gleichzeitig als realistisch/bürgerlich als auch als fantastisch/künstlerisch gekennzeichnet werden können. Es gibt jedoch sowohl Motive als auch Figuren, die nur einer der zwei entgegengesetzten Sphären gehören und die dann als Gegensätze gegenüber der entgegengesetzten Welt fungieren. Die Analyse des jeweiligen Werks ist in kleinere Teile gegliedert, wobei jeder Teil einem Aspekt der Analyse gewidmet worden ist.

⁴⁰ Die Informationen über Atlantis stammen aus: Brandenstein, Wilhelm: *Atlantis: Grösse und Untergang eines geheimnisvollen Inselreiches*, Gerold, Wien, 1951, Seiten 26-48

⁴¹ Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen, 2002, Seite 354

2. 1 Analyse des Werks *Der goldne Topf*

2. 1. 1 Ortsangaben und die Zweiteilung der Welten

- Dresden, Atlantis und Archivarius' Garten

*Die Spannung von phantastischer Welt und realistisch bürgerlichem Alltag*⁴²

„Viele Texte der Romantik inszenieren eine bestimmte räumliche Bewegung: Die Hauptfigur wird zum Grenzgänger zwischen zwei gegensätzlichen Welten. So betritt sie beispielsweise wechselnd Räume der Zivilisation (Dorf, Residenzstadt) und der Natur (Wald).“⁴³ Am Anfang des Märchens orientiert sich Hoffmann sehr stark an den realen Gegebenheiten und beschreibt detailliert die Umgebung, in der die Handlung stattfindet; „Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor.“⁴⁴ Anhand des oben genannten Zitates lässt sich feststellen, dass Dresden der „Raum der Zivilisation“ in diesem Werk ist;

„Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms, hinter demselben streckte das herrliche Dresden kühn und stolz seine lichten Türme empor in den duftigen Himmelsgrund, der sich hinabsenkte auf die blumigen Wiesen und frisch grünenden Wälder, und aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande.“⁴⁵

So ist Dresden die „konkrete Wirklichkeit“⁴⁶, die genau beschrieben wird (mit Orts- und Zeitangaben), in der dann das Märchen angesiedelt ist; „Die realistisch nachprüfbaren Orts- und Zeitangaben, Himmelfahrtstag, nachmittags um drei, Schwarzes Tor in Dresden, mit denen der *Goldne Topf* beginnt, treten sofort in Kontrast zu einer phantastischen Welt, [...]. Die Verwirrung von realistischem Wahrnehmungsraum und phantastischer Welt setzt sich im Verführungsversuch des Anselmus durch die drei betörenden Schlänglein fort,[...].“⁴⁷ Der „realistische Wahrnehmungsraum“ ist also ein Symbol der Veräußerlichungen der Zivilisation

⁴² Kremer, Detlef: Kunstmärchen zwischen Dresden und Atlantis: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit (1814)* in *E.T.A. Hoffmann, Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999, Seite 28

⁴³ Bartl, Andrea: Einheit und Zerfall in kaleidoskopischer Komplexität. E.T.A. Hoffmann und die Romantik in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XVII, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin, 2009, Seiten 37-47, Seite 38

⁴⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 3

⁴⁵ Ibid: Seite 4

⁴⁶ Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 51

⁴⁷ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999, Seite 28

und des bürgerlichen Alltags mit seiner Ordnung, die rational organisiert sind.⁴⁸ Der Anfang des „Märchen[s] aus der neuen Zeit“ („Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor [...]“⁴⁹) kann folglich als eine „protokollarische Genauigkeit“ beschrieben werden, was gleichzeitig kontrastierend zum Paratext „Märchen aus der neuen Zeit“ wirkt.

Als Gegensätze zu dem „realistischen Wahrnehmungsraum“ stehen Atlantis als eine utopische Welt und Archivarius' Garten als eine Welt, die nur als eine Art Übergang zu der weiten und fantastischen Welt von Atlantis ist. Dass es neben der realen Welt noch eine fantastische Welt beziehungsweise Sphäre gibt, wird schon gleich am Anfang bei der Begegnung Anselmus' mit dem alten Äpfelweib angekündigt; als Anselmus das alte Äpfelweib zum ersten Mal begegnete, wurde er „von einem unwillkürlichen Grausen ergriffen.“⁵⁰ Das Grausen, das Anselmus empfindet, ist mit dem Fluch der Alten zu verbinden, wobei beide, sowohl das Gefühl als auch die von dem alten Äpfelweib ausgesprochenen Worte des Fluches, mit der übernatürlichen Sphäre verbunden sind.

Folglich gibt es keine konkreten Beweise, dass die fantastische Welt von Atlantis tatsächlich existiert, sondern nur Spekulationen.⁵¹ Die Welt von Atlantis wird im Werk als eine *utopische* Welt dargestellt, in der der Held Anselmus zusammen mit seiner Muse Serpentina die *innere* Erfüllung finden wird. Am Ende ziehen Anselmus und Serpentina nach Atlantis um, und zwar auf „das hübsche Rittergut.“⁵² Die fantastische Welt, sowohl Archivarius' Garten als auch Atlantis, ist durch Poesie, Kunst, Natur und Harmonie gekennzeichnet und sie führt Anselmus in eine (neue) poetische Erlebnisdimension.

Was aber zu betonen ist, ist die Beziehung zwischen diesen Welten; Archivarius' Garten, Dresden und Atlantis sind auf eine spezifische Art und Weise verbunden; der Weg nach Atlantis ist nämlich nur durch Archivarius' Garten erreichbar, denn dort erkennt Anselmus die Kunst und Poesie, durch die er die *innere* Erfüllung erreichen wird. Um die fantastische Welt zu erreichen, muss Anselmus einen Übergang aus der bürgerlichen in die übernatürliche Welt machen.

⁴⁸ vgl. Bartl, Andrea: Einheit und Zerfall in kaleidoskopischer Komplexität. E.T.A. Hoffmann und die Romantik in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XVII, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin, 2009, Seiten 37-47, Seite 38

⁴⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 9

⁵⁰ Ibid: Seite 9

⁵¹ vgl. hierbei die in der Diplomarbeit dargestellte Einleitung in das Werk *Der goldne Topf*

⁵² Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 138

Infolgedessen lässt sich feststellen, dass dieses Werk nicht von parallelen Welten handelt, sondern es geht hier um „die über- und durcheinanderprojizierten Dimensionen einer und derselben Realität, die [...] ihrem Betrachter ein verschiedenes Gesicht zukehrt,“⁵³ denn „dieselbe Sache, angesehen mit den Augen des Philisters, eine andere ist, als angesehen mit den Augen des Künstlers, und zwar eine diametral entgegengesetzte.“⁵⁴ So wird „jede Begebenheit zum Schnittpunkt zweier Perspektiven, die als Bestandteil der erzählten Welt einen Dualismus bilden, der unversöhnt bleibt, weil die eine Perspektive die andere negiert oder ausschließt.“⁵⁵

Weiterhin lässt sich auch an dem Untertitel die Zweiteilung der Welt erkennen; „Ein Märchen aus der neuen Zeit“. Die Bezeichnung „Märchen“ sowie „Ende des Märchens“ suggeriert, dass im Werk eine zauberhafte beziehungsweise eine fantastische Welt vorkommt. Mit der Bezeichnung „aus der neuen Zeit“ wird auf der anderen Seite die „Wirklichkeit“ eingeführt, wobei „die tiefe Kluft zwischen der vom Märchen repräsentierten Poesie und des realen Lebens“ wahrgenommen wird. Was aber im Zusammenhang mit der Zweiteilung der Welt im Werk zu betonen ist, ist die Bemerkung, dass die Welten nicht abgetrennt voneinander wirken, sondern dass sie *koexistieren*.

Das Magische ist nicht nur mit Atlantis zu verbinden, hierzu zählt auch der Garten von Archivarius, der dem Leser als ein Ort, wo man „magische“ Halluzinationen haben könnte, erscheinen mag; als ein Ort, welcher „inkonsistent, nicht greifbar, sondern nur visionär schaubar und mit der normalen sinnlichen Wahrnehmung nicht fassbar“⁵⁶ ist. Jedoch sollte hier hervorgehoben werden, dass ein Übergang aus der bürgerlichen in die phantastische Welt machbar ist. Es handelt sich zwar um keine räumliche Versetzung, sondern „statt räumlicher Veränderung eine Veränderung im Sehen,“⁵⁷ beziehungsweise es handelt sich um einen Perspektivenwechsel. Dieser Perspektivenwechsel lässt sich am Beispiel von Archivarius' Garten deutlich zeigen; als Anselmus in den Garten zum ersten Mal eintritt, sieht er wie „ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte, wo es

⁵³ Zitat von Norbert, Miller: *E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit übernommen* aus Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns Der goldne Topf: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 19

⁵⁴ Zitat von Hensel, Paul: *E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung übernommen* aus Ibid: Seite 19

⁵⁵ Zitat von Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft* übernommen aus Ibid: Seite 19

⁵⁶ Zitat übernommen aus *Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik*:

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetopool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/der-goldne-topf/illusion-und-wirklichkeit-verwandlungsprozesse-und-perspektivenwechsel.html>, zuletzt angesehen am 4.7.2015

⁵⁷ Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 51

herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war. Wenn er, nachdem er in Veronikas Spiegel geschaut hatte („[...] und es blinkte ihm ein kleiner runder Metallspiegel entgegen, in den er mit ganz eigener Lust hineinschaute [...].“⁵⁸), zu Archivarius kam, um mit dem Schreiben weiterzumachen, sah er nichts mehr als einen alltäglichen Garten, der keine Indizien für etwas Fantastisches oder Zauberhaftes zeigte:

„Als er nun mittags durch den Garten des Archivarius Lindhorst ging, konnte er sich nicht genug wundern, wie ihm das alles sonst so seltsam und wundervoll habe vorkommen können. [...] Das blaue Zimmer kam ihm auch ganz anders vor, und er begriff nicht, wie ihm das grelle Blau und die unnatürlichen goldnen Stämme der Palmbäume mit den unförmlichen blinkenden Blättern nur einen Augenblick hatten gefallen können.“⁵⁹

2. 1. 2 Die Repräsentanten/-innen der jeweiligen Welt

Der bürgerlichen beziehungsweise der fantastischen Welt sind auch spezifische Figuren zuzuordnen, die diese Welt auf bestimmte Art und Weise repräsentieren. Hierbei kann man sagen, dass „die Spannung zwischen Philistern und Künstlern [...] konstitutiv für Hoffmanns Wirklichkeitsdarstellung“⁶⁰ ist. Es lassen sich die im Werk auftretenden Figuren in zwei Kategorien einteilen; erstens sind das die Repräsentanten/-innen der bürgerlichen Welt und zweitens die der phantastischen Welt.

a) Repräsentanten/-innen des Bürgertums

Konrektor Paulmann und Registrator Heerbrand lassen sich als Repräsentanten der bürgerlichen Welt einordnen. Für das Bürgertum sind Begriffe wie Moral, Vernunft, Regeln, Materialismus, Logik, etc., charakteristisch. Daraufhin lassen sich diese zwei Figuren als jene Menschen beschreiben, die nach einer erfolgreichen Karriere streben, die sich ein gemütliches, sorgenloses Leben erwünschen. Weiterhin ist es zu betonen, dass diese zwei Figuren keinen Sinn für etwas Außerordentliches und vor allem keinen für etwas

⁵⁸ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 107

⁵⁹ Ibid: Seite 114

⁶⁰ Zitat von Seidel, Gerhard: Nachwort in *E.T.A. Hoffmann. Märchen und Erzählungen. Mit einem Nachwort von Gerhard Seidel*. 9. Auflage, Berlin/ Weimar übernommen aus Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 20

Fantastisches oder Poetisches haben, denn an manchen Stellen im Werk lassen sich Vorwürfe, die gegen Anselmus' Weltanschauung und „kindliches“ Benehmen erhoben wurden. Daraufhin sind diese Figuren als „eine Karikatur der bürgerlichen Lebenspraktika“⁶¹ zu beschreiben, die „für ästhetische Genüsse zu stumpf“⁶² sind:

„– Ach, lieber Herr Konrektor, wenn Sie wüßten, was ich eben unter einem Holunderbaum bei der Linkeschen Gartenmauer ganz wachend mit offenen Augen für ganz besondere Dinge geträumt habe, ach, Sie würden mir es gar nicht verdenken, daß ich so gleichsam abwesend – Ei, ei, Herr Anselmus – fiel der Konrektor Paulmann ein – ich habe Sie immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einemmal ins Wasser springen wollen, das – verzeihen Sie mir, können nur Wahnwitzige oder Narren!“⁶³

Dieser Gruppe gehörende Figuren bewegen sich in der Welt von „realistisch gestaltene[m] und naturgesetzlich plausible[m] Dresden“,⁶⁴ wobei diese Wirklichkeit „[...] auch einen gesellschaftlichen Aspekt [beinhaltet], der es rechtfertigt, sie als 'Philisterwelt' zu umschreiben.“⁶⁵ Folglich sind für diese die bürgerliche Welt vertretenden Figuren Materialismus und Karriere von großer Bedeutung, was sich am Mangel der Vornamen sehen kann; statt eines Vornamens steht vor ihrem Nachnamen eine Berufsbezeichnung, die auf den sozialen (aber auch den finanziellen) Stand hinweist.

Der Gegensatz zwischen der bürgerlichen und der poetischen, fantastischen Welt lässt sich auch an Bemerkungen mehrerer Figuren erkennen, vor allem was die Kunst oder Poesie betrifft; „Sie haben immer solch einen Hang zu den Poeticis gehabt, und da verfällt man leicht in das Fantastische und Romanhafte“,⁶⁶ oder etwa „[...] man nenne das nämlich ein kindliches poetisches Gemüt. – Oft finde man dieses Gemüt bei Jünglingen, die der hohen Einfachheit ihrer Sitten wegen, und weil es ihnen ganz an der sogenannten Weltbildung fehle, von dem Pöbel verspottet würden.“⁶⁷ Daraufhin kann man diese Figuren als kleinsinnige und innerlich

⁶¹ Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 20

⁶² Ibid: Seite 21

⁶³ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 23

⁶⁴ Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 20

⁶⁵ Ibid: Seite 20

⁶⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 33

⁶⁷ Ibid: Seite 34

beschränkte Spielbürger bezeichnen, die gegenüber dem Schönen völlig indifferent sind und die sogar geistes- und kunstfeindlich sind.⁶⁸

Neben Konrektor Paulmann und Registrator Heerbrand ist in dieser Gruppe auch Veronika zu erwähnen. Obwohl sie keine so harten Vorwürfe gegenüber Anselmus' Benehmen erhebt, ist sie wegen ihrer Weltanschauung dieser Gruppe zuzuordnen, denn sie „[...] überließ sich ganz, wie junge Mädchen wohl pflegen, den süßen Träumen von einer heitern Zukunft. Sie war Frau Hofrätin, bewohnte ein schönes Logis in der Schloßgasse oder auf dem Neumarkt oder auf der Moritzstraße – der moderne Hut, der neue türkische Shawl stand ihr vortrefflich – sie frühstückte im eleganten Negligé im Erker, der Köchin die nötigen Befehle für den Tag erteilend.“⁶⁹

Folglich tritt Veronika für einen Moment in die zauberhafte Welt ein; sie begegnet dem alten Äpfelweib und versucht, mit seiner Hilfe Anselmus für sich zu gewinnen. Jedoch lässt Veronika mit diesem Eintritt in die zauberhafte Welt nicht ihre („bürgerlichen“) Wünsche fallen; sie möchte Hofrätin werden, wobei sie glaubt, dass das durch die Ehe mit Anselmus möglich ist. Veronika träumt sich also in ein gemeinsames Leben mit Anselmus als Hofrätin ein; sie erwähnt das Materielle, das Gemütliche, das Luxuriöse, etc. Sie stellt sich in diesem Traum vor, dass sie „die schönen, niedlichen Ohringe“⁷⁰ anprobiert und zwar mit solch einer Begeisterung, dass Konrektor Paulmann kommentiert, sie „hat ja Anfälle wie der Anselmus.“⁷¹ Wegen der Tatsache, dass sie sich der Magie (mit Hilfe der alten Rauerin) bedient hat, ist Veronika für einen Moment zwischen der bürgerlichen und der fantastischen Welt hin- und hergerissen. Jedoch wird sie sich am Ende für das bürgerliche Leben und die Ehe mit Registrator Heerbrand entscheiden. Für Veronika kann man sagen, dass sie lieblos sowohl gegenüber Anselmus als auch gegenüber Registrator Heerbrand ist; die Beziehung zu diesen zwei Männern ist nicht durch Liebe oder andere Gefühle geprägt, sondern durch pure gesellschaftliche Anerkennung des finanziellen und materiellen Wohlhabendseins.

Schließlich ist dieser Gruppe der Figuren auch Anselmus zuzordnen, denn am Anfang des Werks begegnet ihm der Leser als eine der bürgerlichen Welt gehörende Figur, beziehungsweise als einen Studenten, der danach strebt, eine erfolgreiche Karriere zu bilden.

⁶⁸ vgl. Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 21

⁶⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 54

⁷⁰ Ibid: Seite 54

⁷¹ Ibid: Seite 55

Bevor er die drei Schlangen zum ersten Mal sieht, gibt es an seiner Figur keine Spur von der Suche nach dem Fantastischen oder Poetischen. Jedoch kann der Leser schon am Anfang den Eindruck bekommen, als ob Anselmus nicht in die bürgerliche Welt gehören würde, als ob er ein „Außenseiter“ sei, wegen seiner komischen Kleidung, seiner Tollpatschigkeit und Schüchternheit. Das Scheitern im bürgerlichen Alltag weist ihn auf den Weg nach der inneren Erfüllung. Nach der ersten Begegnung mit Serpentina, und später auch mit Archivarius Lindhorst, geriet er in Zwiespalt; er tritt in die Welt der Fantasie, des Zauberhaften und der Poesie und Kunst ein. Er begibt sich auf „die märchenhafte Reise [...] in das Reich der Poesie“,⁷² und zwar „unter Anleitung eines hermetischen Magiers und in unmittelbarer Präsenz einer weiblichen Stimme.“⁷³ Der Himmelfahrtstag ist dementsprechend nicht nur eine Zeitangabe, sondern „[...] er ist der Tag, an dem die Quasi-Himmelfahrt des Anselmus, seine Entwicklung zum Poeten [...]“⁷⁴ beginnt. Denn nach der ersten Begegnung mit Serpentina „zieht sich (*Anselmus*) aus dem Umgang mit anderen Menschen und dem Stadtleben zurück und sucht allein wandernd in der Naturbetrachtung einen Weg in sein eigenes Inneres.“⁷⁵

Was im Zusammenhang mit Anselmus noch zu erwähnen ist, ist die Rolle der Natur. Gleich nach dem negativen Ereignis, als er den Äpfelkorb umgeworfen hat, folgt gleich „[...] das positive poetische Initiationserlebnis unter dem Holunderbaum, der seit jeher als Baum der Poesie gilt. Erste Wegmarke auf dem dichterischen Entwicklungsbaum ist ein inspiratorisches Naturerlebnis.“⁷⁶ Der Einfluss der Natur auf die dichterische/künstlerische Entwicklung ist also sehr stark, insbesondere weil Anselmus mit der zauberhaften und poetischen Sphäre nur in der Natur in Berührung kommt; er begegnet den drei Schlangen zuerst unter dem Holunderbaum, dann sieht er sie im Wasser, weiterhin übt auch der Garten von Archivarius einen starken Einfluss auf ihn aus, wo er auch Serpentina, seine Muse, mehrmals trifft.

Folglich ist auch der Realitätsverlust zu betonen; dem Leser kann beim Lesen schwer sein (aus psychoanalytischer Sicht), zu entscheiden, welche Ereignisse tatsächlich so passiert sind und welche nur eine Einbildung Anselmus' waren, was eben mit dem Wandel zwischen der bürgerlichen Realität und der Fantasie beziehungsweise mit der Doppelung der Welt zusammenhängt. Es ist noch zu erwähnen, dass, obwohl Anselmus den Weg in die

⁷² Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999, Seite 29

⁷³ Ibid: Seite 29

⁷⁴ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in *Interpretationen: E.T.A. Hoffman: Romane und Erzählungen*, Saße, Günter [edt]., Reclam, Stuttgart, 2004, Seiten 43-59, Seite 45

⁷⁵ Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014, Seite 78

⁷⁶ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in *Interpretationen: E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Saße, Günter [edt]., Reclam, Stuttgart, 2004, Seiten 43-59, Seite 45

fantastische Welt gefunden hat, jede Möglichkeit, dass er später in sein (früheres) bürgerliches Leben nach dem Umzug nach Atlantis zurückkehrt, verloren wird.⁷⁷

Der Wandel Anselmus' zwischen der bürgerlichen und der fantastischen Welt ist auch mit seinen Liebesbeziehungen zu verbinden. Es geht im Werk zwischen Veronika, Serpentina und Anselmus um nichts Weiteres, als um ein Liebesdreieck:

„Zwischen Veronika und Serpentina, zwischen dem dichterisch erschauten Ideal und einer normalen Lebenswirklichkeit muss sich Anselmus entscheiden – so scheint es.“⁷⁸

b) die Repräsentanten/-innen der fantastischen Welt

Dieser Gruppe sind Figuren wie das alte Äpfelweib, Archivarius Linhorst und seine drei Töchter zuzuordnen. Hierbei lässt sich aber bemerken, dass Luise und Archivarius Lindhorst ein geheimes Doppelleben führen.

Für Veronika war Luise ihre „[...] freilich nur durch hohes Alter und vorzüglich durch die Brandflecke entstellte ehemalige Wärterin, die vor mehreren Jahren aus des Konrektor Paulmanns Hause verschwand.“⁷⁹ Das Leben der Wärterin ist das eine von zwei Leben, die das alte Äpfelweib führt. Das zweite Leben ist das Leben einer alten Frau, die schwarze Magie treibt, die unter dem Namen „die alte Rauerin“ zu finden ist und die „die ganze Nacht hindurch bis zum Sonnenaufgang zu treffen sei.“⁸⁰ Wegen der Tatsache, dass sie mit schwarzer Magie zu verbinden ist, wird sie zur Vetreterin des Bösen im Werk.

Es mag jedoch auf den ersten Blick erscheinen, dass die alte Rauerin eine positive Figur ist. Sie versucht nämlich, junge Menschen miteinander zu verkuppeln. Das erste Paar, dem sie half, waren Angelika und ihr Ehemann; Angelika schätzt die alte Rauerin, die „[...] diese Gabe ganz besonders besitzt“⁸¹ und „[...] an deren Wahrheit ich (*Angelika*) nicht einen Augenblick zweifle.“⁸² Wegen Angelikas Worte traut sich auch Veronika, die alte Rauerin um Hilfe zu bitten. Später erfährt der Leser von Serpentina, „jenes Weib[...] hat ihr Dasein der

⁷⁷ vgl. Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*, Leykam international, d.o.o., Zagreb, 2012, Seite 221

⁷⁸ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in E. T. A. Hoffmann *Romane und Erzählungen*, Sasse, Guenther [ed], Stuttgart: Philipp Reclam jun., cop. 2004, Seiten 43-59, Seite 51

⁷⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 64

⁸⁰ Ibid: Seite 62

⁸¹ Ibid: Seite 62

⁸² Ibid: Seite 62

Liebe einer solchen aus dem Fittig des Drachen herabgestäubten Feder zu einer Runkelrübe zu verdanken [...].⁸³ Doch der echte Grund, weshalb sie Veronika helfen wird, ist nicht die glückliche Liebe zwischen zwei jungen Menschen, sondern der ausführbare Sieg über Archivarius. Ihr Plan ist es nämlich, Anselmus von Serpentina abzulenken, sodass er mit der Aufgabe, „eine Anzahl zum Teil arabischer, koptischer und gar in sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören, geschriebener Manuskripte“⁸⁴ abzuschreiben, scheitert und schließlich von dem Salamander in die Kristallflasche eingesperrt wird. Der Plan gelingt ihr nur teilweise; Anselmus ist zwar für einen Moment in der Kristallflasche eingesperrt, jedoch wird sie im Kampf mit Archivarius zu „eine[r] garstige[n] Runkelrübe“⁸⁵ geschrumpft, beziehungsweise besiegt.

Archivarius führt auch wie die alte Rauerin ein Doppelleben; „Es ist hier am Orte ein alter wunderlicher, merkwürdiger Mann, man sagt, er treibe allerlei geheime Wissenschaften, da es nun aber dergleichen eigentlich nicht gibt, so halte ich ihn eher für einen forschenden Antiquar, auch wohl nebenher für einen experimentierenden Chemiker. Ich meine niemand andern als unsern Geheimen Archivarius Lindhorst.“⁸⁶ Er ist also „[...] als bürgerlicher Archivarius und poetische Wundergestalt eine die Erzählung von Anfang bis Ende perspektivierende Leitfigur.“⁸⁷ Er repräsentiert das „Ziel der Bewusstseinsbildung“⁸⁸ und verspricht demjenigen, der sich der Natur innerlich öffnet, „[...] die in einen vorbewussten Urzustand zurückreichende Einheit von Poesie und Leben.“⁸⁹ Es ist zu bemerken, dass seine bürgerliche Außenseite als Archivarius nur eine Tarnung für seine geheimnisvolle, überirdische Existenz als Salamander ist, der in die Menschenwelt, wo „[...] die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich [...]“⁹⁰ verbannt wurde. Als Salamander, beziehungsweise als ein Angehöriger der Geistessphäre, ist er mit dem Elementaren und Naturhaften verbunden, was im Zusammenhang mit der Feuerlilie, der

⁸³ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 87

⁸⁴ Ibid: Seite 27

⁸⁵ Ibid: Seite 106

⁸⁶ Ibid: Seite 27

⁸⁷ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in E. T. A. Hoffmann Romane und Erzählungen*, Sasse, Guenther [edt], Stuttgart : Philipp Reclam jun., cop. 2004, Seiten 43-59, Seite 43

⁸⁸ Ibid: Seite 43

⁸⁹ Ibid: Seite 44

⁹⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 86

Mutter der vom Salamander liebenden grünen Schlange, steht; die Lilie ist die „Chiffre der prärrationalen Erkenntnis,“⁹¹ wie es Anselmus Serpentina beschreibt:

„– Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß – sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar.“⁹²

Schließlich ist neben Archivarius auch seine Tochter Serpentina zu erwähnen, die später zur Geliebten und Muse von Anselmus wird. Weiterhin ist sie ein Gegensatz von Veronika, beziehungsweise von einem bürgerlichen Mädchen; sie ermutigt Anselmus, in die Welt der Poesie und Kunst einzutreten. Folglich kann Serpentina auch als Doppelgängerin von Veronika angesehen werden, denn beide Mädchen haben blaue Augen und ihre Stimmen hören sich wie Kristallglocken an, wobei nur Anselmus „träumerisch an der Differenz“⁹³ besteht: „ Kristallglocken tönen in Holunderbäumen wunderbar! wunderbar!“⁹⁴ Schließlich lässt sich behaupten, dass Anselmus für einen Moment zwischen zwei Welten und zwei Liebesbeziehungen hin- und hergerissen.

⁹¹ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in *E. T. A. Hoffmann Romane und Erzählungen*, Sasse, Guenther [edt], Stuttgart : Philipp Reclam jun., cop. 2004, Seiten 43-59, Seite 51

⁹² Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 121

⁹³ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in *E. T. A. Hoffmann Romane und Erzählungen*, Sasse, Guenther [edt], Stuttgart : Philipp Reclam jun., cop. 2004, Seiten 43-59, Seite 55

⁹⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 34

2. 1. 3 Glas-, Kristall- und Spiegelmotive

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, kommt das Motiv des Glases (in all seinen Formen) oft in Hoffmanns Erzählungen vor. Das Motiv des Glases hat oft die Funktion eines Spiegels, der entweder ein seitenverkehrtes Bild oder ein eine andere, zauberhafte Welt darstellendes Bild widerspiegelt. Daraufhin sind in *Der goldne Topf* mehrere Glasmotive zu betrachten, von denen einige ähnliche Funktion haben und andere eben nicht.

2. 1. 3. 1 *Ins Kristall bald dein Fall!* und die Kristallflasche

Vor der Analyse der Motive sollte zuerst nur kurz der Stand der Geologie als Wissenschaft im 18. Jahrhundert erwähnt werden; diese Wissenschaft macht im 18. Jahrhundert große Fortschritte, beziehungsweise sie etabliert sich zu diesem Zeitpunkt zu einer eigenständigen, wissenschaftlichen Disziplin. Daraufhin steigen in der Dichtung und Poetisierung die Begeisterung dafür und das Interesse daran; Gesteinarten und ihre Bedeutung werden sehr oft in Werken als Motive verwendet. Beispielsweise tauchen in *Der goldne Topf* Kristalle und Smaragde als Leitmotive mit ihren Bedeutungsvarianten auf. Einerseits werden sie als konkrete Gegenstände benutzt (wie der Spiegel oder der Ring), andererseits als Mittel zur Beschreibung von Erscheinungsformen magischer Kräfte und Lebewesen. Die meisten Gesteine kommen in Verbindung mit Archivarius' Haus (beziehungsweise Garten) und der Welt von Atlantis vor.⁹⁵

Das Motiv des Kristalles kommt gleich am Anfang des Werks vor, und zwar in der Form des Fluches eines alten Weibes. Sowohl dem Helden Anselmus als auch dem Leser ist es noch nicht bekannt, was eigentlich dieser Fluch bedeuten könnte; um was für ein Kristall geht es und wie ist das Schicksal des Helden damit verbunden. Genauso wie der Leser bleibt auch der Held Anselmus verwirrt wegen der Worte dieses Weibes, denn es lässt sich nicht erkennen, wie sich das Schicksal Anselmus' nach diesen Worten weiterentwickeln wird:

„– Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall! [...] Der Student Anselmus (niemand anders war der junge Mensch) fühlte sich, unerachtet er des

⁹⁵ vgl. Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin, Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XVI, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, Seiten 109-120, Seite 109

Weibes sonderbare Worte durchaus nicht verstand, von einem unwillkürlichen Grausen ergriffen, und er beflügelte noch mehr seine Schritte, um sich den auf ihn gerichteten Blicken der neugierigen Menge zu entziehen.“⁹⁶

Wie es anhand dieses Zitates zu sehen ist, kann man nicht erkennen, worüber es sich eigentlich handelt; ist es tatsächlich ein Schwur, der sich verwirklichen wird, oder ist es eher eine Voraussicht? So bleibt Anselmus verwirrt, ohne dass er weiß, wie diese Worte sein Schicksal ändern (und ob sie es ändern) werden. Der Leser wird hierbei erkennen, dass sich das Kristall aus dem Fluch des alten Äpfelweibes auf die Kristallflasche, in der Anselmus für eine Zeit als Gefangener war, bezieht. Wenn er gegen Ende des Märchens tatsächlich in die Kristallflasche eingesperrt wird, wiederholt die alte Luise ihre Worte:

„– Ei, ei, Kindchen! – mußt du nun ausharren? – Ins Kristall nun dein Fall! – hab' ich dir's nicht längst vorausgesagt?“⁹⁷

Für die alte Luise, dabei auch für Veronika, ist die Gefangenschaft Anselmus' eigentlich ein Sieg: Wenn Anselmus als Gefangener bei Archivarius gehalten würde, würde das für Luise und Veronika bedeuten, dass Archivarius' Tochter keinen Ehemann bekommen würde und dass Archivarius noch entfernter als vorher von der Rückkehr nach Atlantis sein würde und dass Anselmus Serpentina, den wunderschönen und zauberhaften Garten nur als bloße Einbildung annehmen würde. Infolgedessen würde sich Anselmus zurück Veronika und dem von Vernunft, Rationalität und Materialismus geprägten Leben widmen.

Folglich können die Worte des alten Äpfelweibes auch zweideutig angenommen werden; im ersten Fall handelt es sich wirklich um einen Fluch, den Anselmus in die Kristallflasche bringen wird, weil er sich von der Liebe Serpentinats weiter entfernt hat, dabei auch begonnen hat, alles vernünftig zu erklären, wobei ihm dann das Abschreiben der Manuskripte nicht mehr möglich war:

„Er wollte dessen unerachtet das Mögliche versuchen und tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus, und – o Himmel! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original.“⁹⁸

⁹⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 12

⁹⁷ Ibid: Seite 80

⁹⁸ vgl. Ibid: Seite 78

Weiterhin können diese Worte auch als ein „Segen“ angesehen werden, vor allem wenn man die Situation, in der Anselmus in einer Kristallflasche als Gefangener ist, aus der Perspektive Anselmus' (dabei auch Serpentinus) betrachtet; bevor Anselmus zum Gefangenen gemacht wurde, dachte er, dass die Liebe zu Serpentina und die zauberhafte Welt in Archivarius' Garten nur eine Einbildung waren, eine Illusion oder Täuschung. Infolgedessen war für Anselmus die Gefangenschaft in der Kristallflasche eine Art Rettung aus der bürgerlichen Welt; in diesem Moment sah er nämlich ein, dass sein Schicksal und seine Zukunft das gemeinsame Leben in der fernen Welt von Atlantis ist. Nur sein Glaube an die Existenz des Zauberhaften und Poetischen kann ihn aus der Gefangenschaft retten. Dieser Glaube wird Anselmus später auch von seiner Zwiespalt zwischen Gefühl und Vernunft befreien; er wird sich von der bürgerlichen Welt entfernen und der magischen/poetischen anschließen;

„Das Sich-Im-Kristall-Befinden deutet zunächst auf ein Verfahren in der Paradoxie, die Erlösung des Wunderbaren hin wird aber am Ende wahr, das Geschehen löst sich zum Positiven aus: Der Dreiklang der Kristallglocken bringt das gläserne Gefängnis zum Zerbersten, die drohende Gefahr der Ich-Spaltung durch den Kristall ist gebannt.“⁹⁹

Dies lässt sich so interpretieren, dass Anselmus zuerst in der Kristallflasche sterben muss, um in einer neuen Welt wiedergeboren zu werden. So symbolisiert die Flasche gleichzeitig auch den Tod (beziehungsweise den Fluch der alten Luise) und das neue Leben (oder die Wiederentdeckung der Liebe zu Serpentina und zur Poesie).

Obwohl sich die Worte der alten Luise nur auf Anselmus bezogen haben, ist nicht zu übersehen, dass neben der Kristallflasche, in der Anselmus eingesperrt ist, noch andere Kristallflaschen zu sehen sind, in welchen drei Kreuzschüler und zwei Praktikanten zu Gefangenen eingesperrt sind. In dieser Situation wird Anselmus, wie am Anfang des Märchens, für verrückt gehalten;

„– Aber meine besten, wertesten Herren! – sagte der Student Anselmus, – spüren Sie es denn nicht, daß Sie alle samt und sonders in gläsernen Flaschen sitzen und sich nicht regen und bewegen, viel weniger umherspazieren können? Da schlugen die Kreuzschüler und die Praktikanten eine helle Lache auf und schrien: – Der Studiosus ist toll, er bildet sich ein, in

⁹⁹ Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin, Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band 16, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, Seiten 109-120, Seite 111

einer gläsernen Flasche zu sitzen, und steht auf der Elbbrücke und sieht gerade hinein ins Wasser. Gehen wir nur weiter!“¹⁰⁰

Obwohl Anselmus wieder für verrückt gehalten wird, glaubt er, dass eher die anderen fünf Menschen wahnsinnig sind, weil sie nicht begreifen können, dass sie sich in Kristallflaschen befinden. Auf der anderen Seite meinen die fünf Kameraden, dass er derjenige ist, der verrückt ist, weil er glaubt, dass er in einer Flasche eingesperrt ist, wobei er eigentlich mit ihnen auf einer Elbbrücke steht. Hier gibt einen wesentlichen Unterschied in der Art und Weise, wie Anselmus diese Situation behandelt; in allen anderen „unmöglichen“ Situationen war nur ein kleiner Teil von ihm sich dessen bewusst, dass all das nur eine Einbildung sein mag. Doch in dieser Situation ist er zum ersten Mal nicht der Meinung, dies sei nur eine Illusion. Da er sich nicht mehr in einer Illusion befindet, stellt sich sofort die Frage, befinden sich dann die anderen fünf Kameraden in einer?

Die Rollen mögen so vertauscht sein und die Frage der Wahrheit ist nicht mehr klar und deutlich; es ist nicht mehr eindeutig, wer die Wahrheit sagt und wer die Wahrheit nicht sehen kann/will. Hierbei stellt sich auch die Frage, welcher *Wahrheit* sich Anselmus im Moment seiner Gefangenschaft in der Kristallflasche anschließen wird; ist das noch immer nur eine pure Illusion und er steht tatsächlich auf einer Brücke? Oder wurde ihm durch verschiedene fantastische Ereignisse plötzlich der Blick auf etwas Neues eröffnet? Wenn ja, dann ist er von der Vernunft befreit worden. Diese Befreiung führt ihn schließlich auch nach Atlantis, beziehungsweise in das Leben der Poesie.¹⁰¹

¹⁰⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 126

¹⁰¹ vgl. Igl, Natalia: *Grenzgänge zwischen Imagination und Wahrnehmung: Illusion und Wirklichkeit – Verwandlungsprozesse und Perspektivenwechsel*; auf www.goethezeitportal.de, zuletzt eingesehen am 2. 6. 2015

2. 1. 3. 2 Archivarius' Kristallring und Veronikas Spiegel

Das Motiv des Spiegels kann neben seiner direkten (echten und wahrhaften) Widerspiegelung auch eine seitenverkehrte geben, die dann den Helden aber auch den Leser leicht verwirren kann. Das Motiv des Spiegels kommt zuerst bei Archivarius' Smaragdring vor:

„[...] aber der Archivarius ließ ihn nicht zu Worte kommen, sondern zog schnell den Handschuh von der linken Hand herunter, und indem er den in wunderbaren Funken und Flammen blitzenden Stein eines Ringes dem Studenten vor die Augen hielt, [...] aber der Archivarius Lindhorst hauchte schnell auf den Spiegel, da fuhren in elektrischem Geknister die Strahlen in den Fokus zurück, und an der Hand blitzte nur wieder ein kleiner Smaragd, über den der Archivarius den Handschuh zog.“¹⁰²

Es ist schon in dieser Szene zu erkennen, dass der Spiegel beziehungsweise der Ring als Spiegel nicht seine primäre Funktion erfüllt; ein Spiegel sollte nach physischen Regeln ein Bild mehr oder weniger vollkommen wiedergeben. Der Spiegel, der Archivarius Anselmus gezeigt hat, in den er ihm erlaubt hat, anzublicken, bietet keine natürliche Widerspiegelung, sondern eher einen neuen Blick in eine zauberhafte, für Anselmus völlig unbekannte Welt. Das ist die Welt der Vollkommenheit des Lebens und der Poesie; eine Welt, in der es für Vernunft und Bürgertum keinen Platz gibt; eine Welt, der sich Anselmus völlig übergeben sollte, um in ihr *innerlich* erfüllt zu leben.

Obwohl der Spiegel als ein reales Objekt im Werk vorkommt, spiegelt er immer nur ein falsches, seitenverkehrtes Bild der Realität: Die Realität in der Szene, wo Archivarius Anselmus seinen Ring beziehungsweise den Spiegel zeigt, ist der Garten, in dem sich die beiden Männer befinden. Dabei zeigt der Spiegel eine falsche, *zauberhafte* Realität; die fantastische und wundervolle Welt von Atlantis. Diese im Spiegel gesehene Welt voller Fantasie fungiert als ein Gegensatz zu der vernünftigen, rationalen Welt von Dresden.

Weiterhin muss die irrealen Welt sich nicht nur auf eine fantastische Welt beziehen. Ein Beispiel dafür ist Veronikas Spiegel:

„Anselmus hob es auf, der Deckel war aufgesprungen, und es blinkte ihm ein kleiner runder Metallspiegel entgegen, in den er mit ganz eigener Lust hineinschaute. [...] Da war es dem

¹⁰² Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 86

Anselmus, als beginne ein Kampf in seinem Innern – Gedanken – Bilder – blitzten hervor und vergingen wieder – der Archivarius Lindhorst – Serpentina – die grüne Schlange – endlich wurde es ruhiger, und alles Verworrene fügte und gestaltete sich zum deutlichen Bewußtsein.“¹⁰³

Der Spiegel von Veronika zeigt keine fantastische oder zauberhafte Welt, obwohl er durch Zauberei einer alten Hexe hergestellt wurde. Trotzdem ist auch dieser Spiegel ein magisches Objekt, denn ih Spiegel zeigt eine irrealer Welt; in dieser Welt ist Anselmus völlig in Veronika verliebt. Ihr Spiegel zeigt also eine von ihr erwünschte Realität. Doch dies bleibt nur eine Fantasie/ein Wunsch Veronikas. Daraufhin kann auch der Spiegel von Veronika als ein magisches Objekt angenommen werden; er wurde durch Zauberei hergestellt und benutzt, um durch dieselbe Zauberei dem Betrachter (in diesem Fall Veronika oder Anselmus) den Geliebten beziehungsweise die Geliebte zu zeigen.

¹⁰³ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 91

2. 1. 3. 3 Stimmen als Kristalle

Wie auch das Motiv des Glases beziehungsweise des Spiegels kommt in *Der goldne Topf* auch das Motiv des Kristalls oft vor. Dieses Motiv wurde schon im Zusammenhang mit der Kristallflasche näher betrachtet, doch es gibt weitere Stellen im Werk, bei denen dieses Motiv zum Vorschein kommt. Schon am Anfang nimmt Anselmus auditiv die Stimme von den drei Schlangen wahr;

„Aber in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte wie ein Dreiklang heller Kristallglocken; er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, die sich um die Zweige gewickelt hatten und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten. Da flüsterte und lispelte es von neuem in jenen Worten, und die Schlänglein schlüpften und kletterten auf und nieder durch die Blätter und Zweige, und wie sie sich so schnell rührten, da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter.“¹⁰⁴

Außer der Kristallflasche kommt das Motiv des Kristalls auch in Verbindung mit anderen Elementen vor. Es wird zum Beispiel gleich in der ersten Vigilie benutzt, um die Stimmen, die aus dem Holunderbaum kommen, zu beschreiben;

„Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen. [...] – Das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert. Aber in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte wie ein Dreiklang heller Kristallglocken; er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein [...].“¹⁰⁵

Die Stimmen der drei kleinen Schlangen allgemein (aber auch nur Serpentinass Stimme) werden sehr oft mit dem Bestimmungswort Kristall- beschrieben. Diese Beschreibung wird stets in unmittelbarer Präsenz von Archivarius oder Serpentina benutzt. Daraufhin ist es zu betonen, dass Anselmus die Stimme von Veronika gar nicht „wie eine Kristallglocke“¹⁰⁶ klingelt, denn Veronika ist eine Figur, die ganz der bürgerlichen Welt gehört. Hier ist also die Dichotomie der Welten zu bemerken; das Motiv des Kristalls kommt nur in Verbindung mit

¹⁰⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 9

¹⁰⁵ Ibid: Seite 10

¹⁰⁶ Ibid: Seite 22

der fantastischen und zauberhaften Welt vor, wobei das nicht der Fall mit der bürgerlichen Welt ist.

Es ist also zu bemerken, dass das Kristall im Werk eigentlich das Poetische, Magische und Zauberhafte repräsentiert, wobei die Schönheit und Reinheit des Kristalls sehr ausgeprägt ist. Das Kristall steht in einigen Fällen (wie zum Beispiel die Kristallflasche) für Tod und Wahnsinn, was mit seiner Härte und prismatischem Effekt eng verbunden ist.¹⁰⁷

2. 1. 3. 4 Der goldene Topf

„Aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor, welche ihre kolossalen, wie funkelnde Smaragden glänzenden Blätter oben zur Decke wölbten; in der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrlatte, auf welcher ein einfacher goldener Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte.“¹⁰⁸

Wie auch die vorher erwähnten Motive des Glases, Kristalles oder Spiegels hat auch der goldene Topf eine große Bedeutung, da sich um ihn zwei entgegengesetzte Welten kämpfen; die fantastische Welt über Archivarius Lindhorst beschützt diesen Topf, wobei er als Mitgift wegen zu werden ist. Auf der anderen Seite will die Vertreterin der bösen Mächten, die alte Hexe Luise, den Topf stehlen, denn wer den Topf in Besitztum hat, kann wegen seiner spiegelnden Oberfläche ein wundervolles Reich erblicken. Wie auch bei dem Spiegel handelt es sich hier um eine Reflexion, aber nicht um die Reflexion der äußeren Wirklichkeit, sondern der „All-Einheits-Wahrnehmung und damit der tieferen 'Wahrheit' in der Poesie.“¹⁰⁹ Der goldene Topf repräsentiert die Harmonie mit der Natur, den magischen Einklang der ganzen Natur. Durch diesen goldenen Topf wird nämlich die goldene Lilie emporblühen, wobei die Lilie, als ein Bild, welches sehr oft im Märchen vorkommt, die „prärationale Erkenntnis“¹¹⁰ repräsentiert. Es ist noch zu betonen, dass der goldene Topf und der Ring von Archivarius als ein Medium fungieren; sie sind ein Medium zwischen Anselmus und Serpentina (im engeren

¹⁰⁷ vgl. Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin, Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band 16, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, Seiten 109-120, Seite 111

¹⁰⁸ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1993, Seite 73

¹⁰⁹ Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf*. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in *E. T. A. Hoffmann Romane und Erzählungen*, Sasse, Guenther [edt], Philipp Reclam jun., cop., Stuttgart, 2004, Seiten 43-59, Seite 50

¹¹⁰ Ibid: Seite 51

Sinne) und zwischen Dresden, der bürgerlichen Welt, und Atlantis, der fantasievollen Welt (im weiteren Sinne).

3. Analyse des Werks *Prinzessin Brambilla*

3. 1 Eine kleine Einführung: Gozzi, Commedia dell' Arte und Hoffmann

„[...] 'abenteuerlich – seltsam – märchenhaft – fabelhaft' [...].“¹¹¹

Mit solchen Adjektiven beschreibt Detering „eine der verwirrendsten Erzählungen“¹¹² Hoffmanns. Das Verwirrende ist gleichzeitig auch das Schöne an diesem Werk. Um es mit den Worten Heines zu sagen: „*Prinzessin Brambilla* ist eine gar köstliche Schöne, und wem diese durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindlig macht, der hat gar keinen Kopf.“¹¹³ Das Wunderliche, wie es Heine beschreibt, ist in diesem Teil der Diplomarbeit zu zeigen. Hierbei wird die Analyse von *Prinzessin Brambilla* in einzelne Teile zerlegt, sodass die wichtigsten Elemente, Figuren und Motive besser erläutert werden. Infolgedessen werden nach einer kurzen Einleitung die zwei Geschichten (Rahmen- und Binnengeschichte) mit ihren Haupthandlungen dargestellt. Danach werden die fünf Erzählwelten nach Strohschneider-Kohrs geschildert.¹¹⁴ Es ist jedoch gleich am Anfang zu betonen, dass die Erzählwelten nicht getrennt voneinander wirken, sondern es kommt in manchen Fällen vor, dass die eine in die andere durchdringt, oder dass sie verwoben werden.

Vor der Analyse des Werks sollte eine kurze Einleitung gemacht werden, die dem Leser dabei helfen mag, *Prinzessin Brambilla* und ihre Analyse besser zu verstehen. Zuerst sollte erwähnt werden, dass Hoffmann nie in Italien gewesen war, obwohl dies sein großer Wunsch war. Hoffmann bediente sich nämlich mit folgenden Werken, um die „römische“ Atmosphäre so gut wie möglich darzustellen: Goethe (*Italienische Reise*), Karl Philipp Moritz

¹¹¹ Detering, Klaus: *Hoffmanns poetischer Kosmos. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Band IV, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2004, Seite 96

¹¹² Ibid: Seite 96

¹¹³ Zitat von Heine, Heinrich übernommen aus Sasse, Günther: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 55

¹¹⁴ Die Einteilung in fünf Erzählwelten ist übernommen aus Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997, Seite 370ff.

(*Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*), Carl Ludwig Fernow (*Sitten- und Kulturgemälde von Rom*) und Johann Jacob Volkmann (Italienführer *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*) [...].¹¹⁵ Es ist also zu bemerken, dass neben Callots Radierungen noch zahlreiche (literarische) Werke unter die Lupe genommen wurden, um dem Leser die Topografie, Sitten und Bräuche, aber auch die Atmosphäre von einem unbekannten Ort präzise darzustellen.

Folglich sollte auch „der Krieg“ im 18. Jahrhundert zwischen Carlo Gozzi, venezianischem Commedia-Dramaturgen (dessen Werke einen großen Einfluss auf Hoffmann – darunter auch auf seine Werke – ausübten) und Carlo Goldoni, italienischem Komödiendichter und Librettisten, erwähnt werden.¹¹⁶ Während Goldoni die Modernisierung des Theaters nach dem Vorbild Molières durchführen wollte, strebte Gozzi danach, die Aspekte und Elemente der alten Commedia dell' Arte zu erhalten.¹¹⁷

Mit Werken wie *Fiabe Teatrali* hat Gozzi „die Masken der Commedia dell' Arte in Märchen auf die Bühne gebracht und damit jenes Genre neu belebt, welches über viele Jahrhunderte so etwas wie das Aushängeschild der italienischen Theatertradition war.“¹¹⁸ Mit solchen Zielen wirkten Gozzis Werke eigentlich als ein Gegenteil von dem, wonach Goldonis Reform aus dem 18. Jahrhundert strebte; Goldoni plädierte für „ein Theater ohne Masken und ein Dramenskript mit ausformuliertem Text, [...] realistische Figuren und Umstände und [...] eine Alltagssprache, die soziale Unterschiede widerspiegelt, indem sie soziale Schichten und Milieus charakterisiert [...]“.¹¹⁹ Neben Goldoni geriet Gozzi auch in Konflikt mit dem Jesuiten Chiari, italienischem Dichter und Romanautor (dieser Name mag den Leser an die Figur von Abate Chiari aus *Prinzessin Brambilla* erinnern, der „vielleicht ein Vorfahr des berühmten Chiari, der in Fehde trat mit den Grafen Gozzi und die Waffen strecken müsse“¹²⁰), wegen

¹¹⁵ Eine detaillierte Analyse über die aus diesen Werken stammenden Elemente und Beschreibungen, die in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* verwendet wurden, gab Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte un der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012

¹¹⁶ Der Konflikt zwischen Gozzi und Goldoni wird erwähnt, weil in *Prinzessin Brambilla* sowohl Motive als auch Figuren vorkommen, die aus der Tradition Commedia dell' Arte übernommen sind.

¹¹⁷ vgl. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie: *Commedia dell'arte*, https://de.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%2780%99arte, zuletzt eingesehen am 7.9.2015

¹¹⁸ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte un der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 12

¹¹⁹ Ibid: Seite 214

¹²⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1024

seiner (*Gozzis*) Kritik „auf technische Aspekte seines Theaters [...], auf die schwülstige Sprache und die von der Gesamthandlung abgekoppelten Einzelszenen [...].“¹²¹

Außer den Masken, die bei Goldoni nicht zu finden waren, warf Gozzi Goldoni auch vor, dass nach seiner Reform „die Rolle [...] von Anfang bis Ende aufgeschrieben wurde, ohne der Improvisation noch irgendeinen Raum zu lassen,“¹²² was eine Opposition zu „d[er] Tradition der Masken und der freien Improvisation“¹²³ ist.

Weiterhin sind Aspekte wie das Unheimliche, der Dualismus von Leben und Kunst und die Intermedialität wegen großen Einflusses Gozzis auch bei Hoffmann zu finden: „Sein (*Hoffmanns*) Interesse für Italien, für das Komische, für Commedia und speziell für Gozzi zieht sich [...] wie ein roter Faden durch Hoffmanns Werk [...],“¹²⁴ wobei als „seine (*Hoffmanns*) besondere Vorliebe [...] *Fiabe Teatrali* von Carlo Gozzi (1720-1806)“¹²⁵ galt. Wie es in *Prinzessin Brambilla* zu sehen ist, treten auch Masken auf, die mit Commedia dell'Arte zu verbinden sind,¹²⁶ zum Beispiel: „[...] als er (*Giglio*) sich [...] von Pantalon und Arlecchino, von Truffaldino und Colombine, kurz von allen Masken der italienischen Komödie und Pantomime umschwärmt sah.“¹²⁷

Genauso wie Gozzi Goldonis Theaterreformen kritisierte, lässt sich auch in *Prinzessin Brambilla* Kritik finden; in diesem Werk richtet Hoffmann mithilfe Metapher „seine Kritik an d[en] Weimarer Theaterstil, [...] gegen einen Goethe und gegen dessen 'Regeln für Schauspieler' [...].“¹²⁸ Diese Kritik lässt sich an Entsprechungen zwischen den „Regeln für Schauspieler“ und Giglios Darstellungsstil erkennen:¹²⁹

¹²¹ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 43

¹²² Ibid: Seite 47

¹²³ Ibid: Seite 47

¹²⁴ Ibid: Seite 11

¹²⁵ Ibid: Seite 11

¹²⁶ Eine ausführliche Analyse gab Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012. Hier sind nur ein paar Hinweise gegeben, um die Beziehung zwischen Gozzi und Hoffmann hervorzuheben.

¹²⁷ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 998

¹²⁸ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 334

¹²⁹ Die Beispiele der Entsprechungen sind übernommen aus Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seiten 334-335

In *Prinzessin Brambilla* ist eine Heldenpose Giglios zu sehen: „Den rechten Fuß vor, Brust heraus, Schultern eingezogen, setzte er sich sofort in die zierlichste Positur, in der er jemals die außerordentlichsten Reden tragierte [...]“. ¹³⁰

Auf der anderen Seite steht es in den „Regeln für Schauspieler“:

„Erstlich sey die Haltung des Körpers gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen an den Leib angeschlossen, der Kopf ein Wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht, [...] der Fuß, welcher dem, mit wem ich spreche, gegenüber ist, sey etwas vor, und (der) andere etwas zurückgestellt, so bin ich dann in der *attitude* des Mannes von *Carakter* und Anstande.“

Anhand dieser Beispiele ist festzustellen: „Mit seiner Kritik an der Steifheit und Unnatürlichkeit der Darstellungskunst der Weimarer Schule zeigt sich Hoffmann implizit erneut als Befürworter der *Commedia dell' Arte*, in der er vor allem die Realisierung einer Theaterkunst sah, die spontan und natürlich wirkte.“ ¹³¹

3. 2 Die innere Struktur des Werks

Da *Prinzessin Brambilla* nicht die einfachste Lektüre ist, werden in diesem Teil der Diplomarbeit Erzählwelten und Geschichten, die im Werk vorkommen, einzelweis dargestellt. Dabei werden Figuren, die jeweiliger Erzählwelt gehören, im Zusammenhang mit dieser Erzählwelt, ihren Motiven und Elementen analysiert. Vor der Einteilung in fünf Erzählwelten nach Strohschneider-Kohrs ist auch die Rahmen- beziehungsweise die Binnengeschichte zu erwähnen: „Ausgangspunkt für die Analyse der narrativen Struktur sind die zwei Erzählebenen – also die Rahmenhandlung mit ihrer Theatervotivik und die Binnenhandlung mit ihrem mythologischen Inhalt.“ ¹³² Neben den Begriffen wie „Rahmen- und Binnenhandlung“ gibt es noch weitere Bezeichnungen und Einteilungen der Sphären, wie diejenigen von Günter Saße, die hier zu erwähnen sind:

¹³⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1006

¹³¹ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 335

¹³² Ibid: Seite 327

„Ich nenne die eine Erlebnissphäre, die den Geboten der Wahrscheinlichkeit folgt, die *des Realen* und die andere, die sie durchbricht, die *des Imaginären*. Zwischen den beiden Sphären vermittelt die fiktive Erzählung des Ciarlatano Celionati [...].“¹³³

Saße führt hier also noch eine Ebene hinzu, die sich auf die Geschichte von Urdar-Mythos und das Königspaar bezieht. Corda bezeichnet die mythologische Geschichte vom Urdar-Mythos als „Kern der Haupthandlung“,¹³⁴ wobei „Bastianellos Versuch, den tragischen Heldendarsteller Giglio Fava für die Stegreifkomödie zu gewinnen, [...] die Haupthandlung der Erzählung“¹³⁵ sei. Auf der anderen Seite behauptet Ringel, die Handlung von *Prinzessin Brambilla* lasse sich auf eine Liebesintrige reduzieren.¹³⁶ Doch alle drei Literaturwissenschaftler sind der Meinung, dass die Ebenen nicht getrennt voneinander wirken, sondern dass sie sich verschmelzen, wobei Elemente aus der einen in die andere und umgekehrt übertragen werden, beziehungsweise dass die zwei Erzählebenen „thematisch miteinander verflochten sind“¹³⁷ oder, besser gesagt, „daß unterschiedliche Handlungssphären und Personenkonstellationen auf vertrackte Weise miteinander verwoben werden.“¹³⁸ Es gibt nämlich „eine motivische Parallele“ zwischen den beiden Handlungen; das Lachen, dem Erkenntnis/Selbsterkenntnis, Bewusstsein/Selbstbewusstsein und Befreiung vom Dualismus zuzuschreiben sind.

Um die Analyse übersichtlicher zu machen, wird, wie schon am Anfang gesagt wurde, die Analyse von *Prinzessin Brambilla* in fünf Teile gegliedert, die mit den Erzählwelten nach Strohschneider-Kohrs übereinstimmen.

¹³³ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 57

¹³⁴ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 330

¹³⁵ Ibid: Seite 331

¹³⁶ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 66

¹³⁷ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 327

¹³⁸ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 56

3. 2. 1 Die Erzählwelt der bürgerlichen Realität

Gleich am Anfang des Werks sieht der Leser eine Szene aus dem Alltagsleben:

„Die Dämmerung brach ein, es läutete in den Klöstern zum Ave: da warf das holde hübsche Kind, Giacinta Soardi geheiß, das reiche Frauenkleid von rotem schweren Atlas, an dessen Besatz sie emsig gearbeitet, beiseite und schaute aus dem hohen Fenster unmutig hinab, in die enge, öde, menschenleere Gasse. Die alte Beatrice räumte indessen die bunten Maskenanzüge jeder Art, die in dem kleinen Stübchen auf Tischen und Stühlen umherlagen, sorglich zusammen und hing sie der Reihe nach auf.“¹³⁹

So begegnet man einem Mädchen, beziehungsweise einer Putzmacherin, die fleißig an einem Kleid arbeitet, während ihr eine ältere Frau, auch eine Putzmacherin, in „dem kleinen Stübchen“ dabei hilft. Obwohl der Autor schon in Überschriften (die als Orientierungshilfe dienen können) suggeriert hat, dass es sich in diesem Kapitel um etwas Zauberhaftes handeln wird („Zauberische Wirkungen eines reichen Kleides auf eine junge Putzmacherin“¹⁴⁰), lässt sich nichts Zauberhaftes an dieser Beschreibung der ersten Szene erkennen: „Für Hoffmann charakteristisch ist die realistische Figur, die Putzmacherin Giacinta, eine Figur, die am Anfang frei von irgendeiner Geisteskrankheit dargestellt wird.“¹⁴¹

Hier sind auch die genauen und präzisen Beschreibungen von Rom zu erwähnen, aber auch die Zeitspanne von insgesamt 17 Tage; die Handlung beginnt am Vorabend des römischen Karnevals (jedoch findet zwischen dem zweiten und neunten Tag ein Zeitsprung statt) und endet (vermutlich) am Vorabend des Aschermittwochs. In der Schlusszene gibt Giacinta Bescheid, dass genau ein Jahr nach den zauberhaften Ereignissen an der Urdarquelle vergangen ist: „Erinnerst du dich (*Giglio*) nicht, daß es heute gerade ein Jahr her ist, da wir in den herrlichen hellen Urdarsee schauten und uns erkannten?“¹⁴²

Wie es anhand dieses Zitates zu sehen ist, sind die beiden Szenen (diejenige, mit der die Erzählung beginnt und diejenige, mit der die Erzählung endet) Szenen aus dem bürgerlichen Alltag. Es lässt sich auch der Beruf der beiden Protagonisten (*Giglio* und Giacinta) erkennen,

¹³⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 973

¹⁴⁰ Ibid: Seite 973

¹⁴¹ Lindner, Henriett: *Schnöde Kunststücke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001, Seite 302

¹⁴² Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1086

der zwar unterschiedlich am Anfang und am Ende des Werks ist; am Anfang der Erzählung ist Giacinta eine Putzmacherin/Schneiderin (wegen des Karnevals arbeitet sie an „d[em] reiche[n] Frauenkleid von rotem schweren Atlas“¹⁴³) und Giglio ein Tragödienschauspieler („de[r] herrlichst[e] Schauspieler in Rom“¹⁴⁴), wobei am Ende der Erzählung beide Schauspieler von Beruf sind, jedoch nicht Tragödienschauspieler, sondern Schauspieler der *Commedia dell' Arte*.

Weiterhin ist auch Giglio als Schauspieler zu erwähnen, „der seinen Geist aus den mediokren Quellen der Trauerspiele Chiaris erborgte, tatsächlich aber geistlose Marionette ist [...]“,¹⁴⁵ und in diesem Zusammenhang auch sein Aussehen: „Seltsam scheint wohl deshalb sein Anzug zu nennen, weil jedes Stück desselben an Farbe und Schnitt nicht zu tadeln ist, das Ganze aber durchaus nicht zusammenpassen will, sondern ein grell abstechendes Farbenspiel darbietet.“¹⁴⁶ Anhand dieser Beschreibung des von Giglio getragenen Anzuges ist es leicht festzustellen, dass es sich hier um „ein[en] etwas eitler[en] Schauspieler, dessen Verdienste eben nicht zu hoch angeschlagen werden [...]“,¹⁴⁷ handelt. Hier ist das Wort „Verdienste“ hervorzuheben.¹⁴⁸ Da das Substantiv im Plural steht, kann man nicht erkennen, ob es sich um *der* Verdienst (im Sinne von Geld) oder *das* Verdienst (im Sinne von Leistung) handelt. Mit dem im Plural stehenden Substantiv mag der Autor suggerieren, dass *sowohl* Giglios Einkommen *als auch* seine Leistungen „nicht zu hoch angeschlagen werden“, was eben beweist, „dass Giglio kein überzeugender Darsteller für ernste Heldentragödien ist.“¹⁴⁹

Neben Giacinta und Giglio sind noch weitere Figuren der bürgerlichen Welt zuzuordnen. Jedoch muss man sich hier dessen bewusst sein, dass manche Figuren nicht strickt einer der Welten gehören, sondern dass sie (wie zum Beispiel Celionati oder Bescapi) zuerst in einer vorkommen, um dann am Ende in einer anderen ihre wahre Identität zu zeigen, oder sie vermitteln zwischen den Erzählwelten (wie Celionati zum Beispiel). Doch am Anfang der Erzählung kommen Celionati und Bescapi als gewöhnliche Bürger vor: Straßenverkäufer

¹⁴³ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 973

¹⁴⁴ Ibid: 982

¹⁴⁵ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 123

¹⁴⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 977

¹⁴⁷ Ibid: Seite 977

¹⁴⁸ vgl. Kohns, Oliver: Das Paradox über den Schauspieler. Mimesis, Ironie und Wahnsinn in *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XIX, Seiten 21-40, Seite 23

¹⁴⁹ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 337

Celionati, „der in ganz Rom bekannte Ciarlatano [...] (*hatte*) sein Gerüst aufgeschlagen und (*vorschwatzte*) dem um ihn her versammelten Volk tolles Märchenzeug, von geflügelten Katzen, springenden Erdmännlein, Alraunwurzeln usw. und (*verkaufte*) dabei manches Arkanum für trostlose Liebe und Zahnschmerz, für Lotterienieten und Podagra,¹⁵⁰ und Kostümschneider Bescapi als derjenige, der das prachtvolle Kleid bestellt hatte.

Neben Bescapi und Celionati ist auch der Chirurg, der in Bescapis Haus kommt, um „dem armen Giglio, alles Sträubens unerachtet, eine Ader“¹⁵¹ zu schlagen. Der Arzt versuchte nämlich, *träumerisches* Benehmen Giglio mit einem medizinischen Vorgehen zu behandeln. Genauso wie der Chirurg nur Misserfolge bei der Behandlung Giglios Krankheit hatte (denn dieser „rannte wild von dannen“¹⁵²), hatte auch der „besagt[e] Psychologe keine Erfolge, denn er konnte nemlich nichts Besseres tun [...].“¹⁵³ Dem Chirurgen und dem Psychologen ist es also gemeinsam, dass sie Giglios Zustand als eine Krankheit behandelt haben, beziehungsweise als eine die „durch die Milderung äußerlicher Symptome zu bekämpfen wäre,¹⁵⁴ wobei sie aber „kein körperliches Übel“¹⁵⁵ war.

Hier sind noch weitere Figuren zu erwähnen, und zwar: Wurstkrämer und Makkaroni Köche, aber auch die maskierten Menschen, die versucht haben, in die Kutsche der Prinzessin hineinzusehen. Diese Menschen sind in diese Welt zuzuordnen, weil ihnen „die Spiegelflächen der Kutsche nur das eigene Abbild zurückwarfen. Das Volk 'klebte' an diesem Vorgang, erkannte ihn aber nicht. [...] Das Volk fiel nur in törichtes Staunen, in die Begehrlichkeit und in die Illusion, daß es sich selbst in der Kutsche sitzen sehe.“¹⁵⁶ So wirken sie als „geistlose Maschinen-Menschen, die keine Spur einer Ahnung der menschlichen Erhabenheit im Geiste erkennen lassen.“¹⁵⁷ Mit dieser Menge ist die Menge an der Urdarquelle zu vergleichen:

¹⁵⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 981

¹⁵¹ Ibid: Seite 1001

¹⁵² Ibid: Seite 1001

¹⁵³ Ibid: Seite 1023

¹⁵⁴ Lindner, Henriett: *Schnöde Kunststücke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001, Seite 301

¹⁵⁵ Ibid: Seite 301

¹⁵⁶ Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 306

¹⁵⁷ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 123

„Das Volk drängte sich heran und wollte in die Kutsche hineinschauen, sah aber nichts, als den Corso, und sich selbst; denn die Fenster waren reine Spiegel. Mancher, der auf diese Art sich schaute, glaubte im Augenblick, er säße selbst in der prächtigen Kutsche und kam darüber vor Freuden ganz außer sich, so wie es mit dem ganzen Volk geschah [...].“¹⁵⁸

Den Figuren, die in dem bürgerlichen Alltag von Rom angesiedelt sind, sind also auch diejenigen, die ursprünglich aus einer anderen Erzählwelt stammen, zuzuordnen; Wissenschaftler aus dem Urdarland, „die nach der Heilung von Opioch und Liris die Urdarquelle untersuchten,“¹⁵⁹ dann der Staatsrat „mit seiner glorreichen Idee den melancholischen König Opioch mit der albern kichernden Liris zu vermählen,“¹⁶⁰ auch der Hofastrologe „als Vertreter eines Denkens, das die geheimnisvolle Magie früherer Zeiten überwinden wissen will, mithin als Aufklärer,“¹⁶¹ und die Menge am Urdarsee, „blind und törisch, ohne jedes Gespür für das Besondere des Vorgangs, ohne leiseste Ahnung eines Ungewöhnlichen, von dem eine Bereicherung ausgehen könnte,“¹⁶² denn, „sie beunruhigten den See, bis dieser zu einem Sumpf wird. [...] Mit anderen Worten: Die Dummheit ist am Werke und schneidet sich selbst für alle Zeit von der Erkenntnis ab.“¹⁶³

3. 2. 2 Die Erzählwelt des Theaters

Die zweite Welt nach Strohschneider-Kohrs ist die Welt des Theaters. Diese Welt wird in die Welt des bürgerlichen Alltags eingefügt, wobei sie aber gleichzeitig auch als abgetrennte Welt zu erkennen ist. Zu dieser Welt gehören Schauspieler (darunter auch Giglio als Tragödienschauspieler), Impresario, Abate Chiari und die Gegenüberstellung von klassizistischer Tragödie und Commedia dell' Arte.

Diese Erzählwelt lässt sich eigentlich auf einen Konflikt reduzieren, und zwar: „Der Konflikt zwischen dem Ich und der Welt, zwischen subjektiv erlebter und objektiv vorhandener Welt

¹⁵⁸ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 982

¹⁵⁹ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 123

¹⁶⁰ Ibid: Seite 123

¹⁶¹ Ibid: Seite 124

¹⁶² Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 306

¹⁶³ Ibid: Seite 306

wird an der Oberfläche in Form einer ästhetischen Debatte über die Gattungen Tragödie und Komödie ausgetragen, die jeweils durch den Fürsten Bastianello di Pistoja, Mänzen und Fürsprecher der Stegreifkomödie, und den Tragödiendichter Antonio Chiari vertreten werden.¹⁶⁴ Der Unterschied zwischen klassizistischer Komödie und Commedia dell' Arte lässt sich an folgenden Beispielen erkennen; in Impresarios Theater, das früher ein Ort „wo sonst tragische Helden, aufgestützt in Silber und Gold, in voller Gravität einherschreitend, die hochtrabenden Verse repetierten, mit denen sie das Publikum in Staunen, in Furore zu setzen gedachten“,¹⁶⁵ fand der Tragödienschauspieler Giglio etwas, was dieser Beschreibung kontrastiert:

„Er (*Giglio*) stand da (*im Impresarios Theater*) festgepflockt in den Boden und schaute umher mit weit aufgerissenen Augen, wie einer, der plötzlich aus dem Schläfe erwacht und sich umringt sieht von fremder, ihm unbekannter toller Gesellschaft,¹⁶⁶ denn er sah sich „von Pantalon und Arlecchino, von Truffaldino und Colombine, kurz von allen Masken der italienischen Komödie und Pantomime umschwärmt.“¹⁶⁷

Auf Giglios Wundern, wieso und wann sich das Theater so drastisch verändert hatte, antwortete ihm Impresario, dass diese Veränderung zwei Sachen verursacht haben; „all die pathetischen Aktionen“¹⁶⁸ haben dem Publikum Langeweile verursacht, was sich in einer ungünstigen Art und Weise auf das Einkommen widerspiegelte. Anhand des Zitates lässt sich erkennen, dass Impresario das Komische (hier in Form einer Pantomime) angenommen hat, und zwar aus puren materialistischen Gründen; er sah ein, dass „all die pathetischen Aktionen“ kein großer Erfolg sind, beziehungsweise da man an diesen „pathetischen Aktionen“ nicht mehr verdienen kann, wurden in seinem Theater Reformen durchgeführt; jetzt, in der Karnevalszeit, werden statt Tragödienstücke Pantomimen (beziehungsweise Stücke der Commedia dell' Arte) gezeigt, an denen man mehr Geld verdienen könnte:

„Nun hab ich all das tragische Zeug fahrenlassen und mein Theater dem freien Scherz, der anmutigen Neckerei unserer Masken hingegeben und befinde mich wohl dabei.“¹⁶⁹

¹⁶⁴ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 331

¹⁶⁵ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 995

¹⁶⁶ Ibid: Seite 995

¹⁶⁷ Ibid: Seite 995

¹⁶⁸ Ibid: Seite 995

¹⁶⁹ Ibid: Seite 995

Eine völlig andere Einstellung dazu hat Abate Chiari, der „von Jugend auf mit nicht geringer Mühe Geist und Finger dazu abgerichtet, Trauerspiele zu verfertigen, die, was die Erfindung, enorm, was die Ausführung betrifft, aber höchst angenehm und lieblich waren.“¹⁷⁰ Seiner Meinung nach hat „der Unsinnige (*hier wird der Impresario gemeint*) [...] das Trauerspiel ganz aufgegeben und läßt nichts anders auf seiner Bühne darstellen, als die albernen Masken-Pantomimen, die mir in den Tod zuwider sind.“¹⁷¹

Der Unterschied zwischen den Stücken von *Commedia dell' Arte* und denjenigen der klassizistischen Tragödie lässt sich gut an Giglio erkennen, und zwar nachdem er zum ersten Mal in dem „neuen“ Impresarios Theater eine Aufführung besucht hatte; Giglio, der nur Chiaris Verse sprechen wollte, sah ein, „daß auch diese Pantomime mit all dem Wunderlichen, [...], wohl im geheimnisvollen Zusammenhang stehen möge [...]“.¹⁷² Diese von Giglio angesehene Pantomime über Arlecchino und Colombina (Masken der *Commedia dell' Arte*) wird sich später als „katalytischer Moment für Giglios Entwicklung“¹⁷³ zeigen, was am Ende des Werks damit resultieren wird, dass Giglio nicht mehr der Lieblingsschüler des Abaten Chiari, eines Vertreters der Tragödie, ist. Es lässt sich also behaupten, es sei kein Zufall, dass Hoffmann gerade die Künstlichkeit der Theaterwelt und die Inszenierung einer illusionären Scheinwelt als ein Ort ausgewählt hat, wo seine Hauptfiguren (Selbst-)Erkenntnis finden werden; in diesem Fall fungiere die Theaterwelt als eine Lösung für den Konflikt zwischen Wirklichkeit und der fantastischen Welt.¹⁷⁴

„Stehen also die Trauerspiele des Abaten Chiari für einen oberflächlichen, weil bloß rhetorischen Prunk, so verkörpert die *Commedia dell' Arte* die tiefere, anmutige Einsicht in das Leben. Sind die Trauerspiele lächerlich zu nennen, so ist die *Commedia dell' Arte* tiefsinnig und ernst zu nehmen.“¹⁷⁵

Commedia dell' Arte beziehungsweise die „Metapher des Theaters“¹⁷⁶ wird sich am Ende des Werks als eine Methode erweisen, die sowohl Giglio als auch Giacinta auf einen Weg zur

¹⁷⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1024

¹⁷¹ Ibid: Seite 1025

¹⁷² Ibid: Seite 999

¹⁷³ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 330

¹⁷⁴ vgl. Ibid: Seite 331

¹⁷⁵ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 141

¹⁷⁶ Ibid: Seite 316

Heilung bringen wird; mithilfe der Commedia dell' Arte und des Lachens haben sie sich selbst erkannt:

„In der Dimension des Humors wird in diesem erzählerischen Capriccio jede Kluft zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Ich und seinem Doppelgänger, zwischen Märchen und Wirklichkeit aufgehoben.“¹⁷⁷

Die Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie beziehungsweise Commedia dell' Arte (die der Gegenüberstellung von Ich und Welt entspricht) ist als „die ästhetisch-philosophische Grundidee“¹⁷⁸ anzusehen, denn „über das Theater und seine Szene, durch das Erschauen der phantastischen Bilder, die er als Produkt seiner Illusion erkennt, ermöglicht dem Dichter Hoffmann – zunächst seiner Figur Giglio Fava – den Dualismus von Sein und Schein zu erleben und davon geheilt zu werden.“¹⁷⁹ Eine detailliertere Analyse von Giglios und Giacintas „Heilung“ wird in dem Teil über Prinzessin Brambilla und ihren Prinzen Cornelio Chiapperi gegeben.

3. 2. 3 Die Erzählwelt des Karnevals und das Motiv der Verkleidung

Die dritte Erzählwelt ist die Ebene des Karnevals, „d[es] bunte[n] Maskenspiel[es] eines tollen märchenhaften Spaßes allerlei Gestalten“,¹⁸⁰ der auch die unterschiedlichsten Masken, die auf dem römischen Korso auftreten, aber auch Giglios Suche nach seiner Prinzessin zuzuordnen sind. Es ist hier zu betonen, dass der römische Karneval nicht nur ein Lokalkolorit in *Prinzessin Brambilla* ist, sondern es ist auch mithilfe des Karnevals leichter, die Ereignisse (vor allem die mythischen) verwirrend zu machen. Es handle sich, nach Bachtins Worten,¹⁸¹ um die 'fröhliche Relativität', „die alles relativierende Kraft der optisch verstellten Wahrnehmung [...]“. ¹⁸²

¹⁷⁷ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 329

¹⁷⁸ Ibid: Seite 331

¹⁷⁹ Ibid: Seite 336

¹⁸⁰ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1077

¹⁸¹ Zitat von Bachtin, Michael: *Literatur und Karneval* übernommen aus Lindner, Henriett: *Schnöde Kunststücke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001, Seite 310

¹⁸² Ibid: Seite 310

Das ist das Hauptproblem, „welches das Verständnis so außerordentlich erschwert: Man weiß nie genau, mit wem man es gerade zu tun hat.“¹⁸³ Es fällt nämlich dem Leser schwer, zwischen Sein und Schein, Rolle und Identität, dabei auch Fantasie und Realität zu unterscheiden, weil die fantastische und verwirrende Welt von Prinzessinnen und Prinzen mithilfe des Karnevals in den römischen Alltag eindringt, beziehungsweise weil „unterschiedliche Handlungssphären und Personenkonstellationen auf vertrackte Weise miteinander verwoben werden [...]“. ¹⁸⁴ Insofern ist das nicht so erstaunlich, „da der römische Karneval nicht nur Erzählgelände, sondern auch Erzählgegenstand ist. Die Protagonisten legen ihre Alltagsexistenz ab, verkleiden sich, suchen ihre Fantasien zu verwirklichen, um sich so über die Zwänge der Gewöhnlichkeit zu erheben.“¹⁸⁵ Dies bestätigt auch die männliche Hauptfigur Giglio Fava/Cornelio Chiapperi indem er sagt:

„Ich weiß in der Tat nicht recht, wer Ihr seid, schöne Dame! Oder vielmehr ich wage es nicht zu erraten, da ich so oft schnöder Täuschung erlegen. Prinzessinnen verwandelten sich vor meinen Augen in Putzmacherinnen, Komödianten in Pappdeckelfiguren [...]“. ¹⁸⁶

Die Identitäten sind nicht mehr eindeutig und das, was man für Realität hält, muss überhaupt nicht wahr sein. Doch „als der Karneval aufhört, hören auch die Selbst- und Fremdtäuschungen auf, die Masken werden abgelegt, die Kostüme ausgezogen, der Alltag kehrt wieder ein [...]“. ¹⁸⁷

Der Karneval mit dem fantastischen Zug von *Prinzessin Brambilla* dringt also in das bürgerliche Alltagsleben ein. Obwohl der Palast Pistoja dem Leser als ein „wahrhafter“ Ort erscheinen mag, ist es hier hervorzuheben, dass der Palast der einzige erfundene Ort in der Erzählung ist: „Indes, er (*Hoffmann*) erfand einen Palast und sprengte damit den realen Rahmen [...]. Zwar steht der Palast Pistoja auf der sehr wirklichen Piazza Navona, aber nur im Capriccio.“¹⁸⁸ So fungiert der Palast, in den der märchenhafte Zug der wunderschönen Prinzessin Brambilla eingefahren ist und der sich am Ende des Werks mehrmals verwandeln

¹⁸³ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 55

¹⁸⁴ Ibid: Seite 56

¹⁸⁵ Ibid: Seite 55

¹⁸⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1078

¹⁸⁷ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 57

¹⁸⁸ Sdun, Winfried: *E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*, Diss. Freiburg i.Br., 1961, Seite 53

wird, als eine Art Grenze zwischen den Welten, denn in ihm (in dem Palast) gibt es keine Spur von dem Alltäglichen und Bürgerlichen:

„Die offizielle Welt ist durch Ordnungen, Gebote, Normen bestimmt, in der inoffiziellen Welt des Karnevals hingegen herrschen das Chaos, die Freiheit, die enttabuisierten Gesten und Handlungen [...].“¹⁸⁹

Weiterhin behauptet Saße, es handle sich hier um „das typische Karnevalsschicksal eines Liebespaares,“¹⁹⁰ denn „beide (Giglio/Cornelio und Giacinta/Brambilla) erkennen, daß der alte Partner doch der rechte Partner ist.“¹⁹¹ Er geht noch weiter, indem er zwischen dem *realen* und *fiktiven* Karneval unterscheidet; einerseits werden im *realen* Karneval die Grenzen zwischen oben und unten, erlaubt und verboten aufgehoben, andererseits inszeniert der *fiktive* Karneval die Aufhebung der Innenwelt und Außenwelt, wobei das Psychische der Protagonisten als Physisches widerfährt.¹⁹² Das lässt sich am Beispiel von Giglios (aber auch Giacintas, jedoch im geringen Maße) Suche nach der mythischen, von ihm geliebten Prinzessin Brambilla zeigen: Am Anfang der Erzählung erzählt Giglio Giacinta seinen Traum über eine wunderschöne Prinzessin in einem prachtvollen Kleid, in die er sich momentan verliebte, so viel dass er beschloss, sie zu finden und für sich zu gewinnen. Wegen dieser Suche wird er mit *chronischem Dualismus* diagnostiziert; er habe, so Saße, das Bewusstsein, es handle sich nur um ein Produkt seiner Einbildung, verloren. Damit es wieder zur Realität wird, müssen die beiden, Giglio und Giacinta, sich unter den vielen Masken wiedererkennen: „Diese Suche endet vorläufig damit, daß beide die Welt ihrer Träume als eine Realität erfahren, in der sie sich als Prinz und Prinzessin lieben. Auf diese Weise hat sich das Karnevalgeschehen derart totalisiert, daß die Illusion als Wirklichkeit erscheint.“¹⁹³

Zu dieser Welt gehört noch eine weitere Figur, ohne die die Erzählung nicht so, wie sie endet, enden würde; das ist die Figur von Ciarlatano Signor Celionati, der die Hauptgestalt dieser Erzählwelt ist und der dem römischen Volk „märchenhafte“ Sachen zu verkaufen versucht. Er spielt nicht nur in dieser Erzählwelt eine wichtige Rolle, sondern im Werk allgemein, da sich, wie schon gesagt wurde, einzelne Erzählwelten nicht so eindeutig voneinander abgrenzen

¹⁸⁹ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 58

¹⁹⁰ Ibid: Seite 57

¹⁹¹ Ibid: Seite 57

¹⁹² vgl. Ibid: Seite 58

¹⁹³ Ibid: Seite 59

lassen.¹⁹⁴ Dieser Figur wurde „die Funktion anvertraut, die Verbindung zwischen den einzelnen Handlungssträngen herzustellen [...]“. ¹⁹⁵ Er fädelt eine Liebesintrige ein, um sein Ziel zu erreichen; Giglio auf die Seite der *Commedia dell'Arte* zu gewinnen. Man kann sagen, dass diese Figur die Handlung leitet; Celionati leitet Giglio auf seinem Weg zu Heilung, überzeugt sowohl ihn als auch Giacinta davon, eine Prinzessin beziehungsweise ein Prinz sei in ihn/sie verliebt. All das mit dem folgenden Ziel:

„In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Fantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber.“¹⁹⁶

3. 2. 4 Die Märchenwelt um die Prinzessin Brambilla/Giacinta Soardi, den Prinzen Cornelio Chiapperi/Giglio Fava und den Palast Pistoja

Diese Erzählwelt „will sich scheinbar als kaum eigener Erzählungszusammenhang heraussondern lassen: sind nicht ihre Hauptfiguren, Prinzessin Brambilla und Prinz Cornelio nur völlig imaginär, oder vielleicht gar nicht vorhanden?“¹⁹⁷ Jedoch lassen sich bestimmte Motive und Elemente im Werk erkennen, die eindeutig dieser Welt zuzuordnen sind, „die uns diese Welt als eine eigene und durchgestaltete Erzählwelt des *Capriccios* zu nennen erlauben.“¹⁹⁸ Solche Motive und Elemente sind etwa der pomphafte Zug der Prinzessin, der in den Palast Pistoja, dessen Tür sich wie von selbst öffnet, eingeht, dann der Geldbeutel, der nie leer wird, folglich auch der Duft, der aus der Flasche aufsteigt, auch die allzu große Brille, durch die man das Magische sehen kann, usw. Auch hier ist die Figur Celionatis zu erwähnen, denn gerade diese Figur erzählt die Geschichte über „die weltberühmte Prinzessin Brambilla

¹⁹⁴ vgl. Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1977, Seite 372

¹⁹⁵ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedia dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 351

¹⁹⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1087

¹⁹⁷ Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1977, Seite 372

¹⁹⁸ Ibid: Seite 372

aus dem fernen Äthiopien, ein Wunder an Schönheit,¹⁹⁹ die „gekommen ist, weil sie glaubt, unter den Masken des Corso ihren Herzensfreund und Bräutigam, den assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi aufzufinden, der Äthiopien verließ, um sich hier in Rom einen Backzahn ausreißen zu lassen, welches ich glücklich vollbrachte!“²⁰⁰ Nicht nur dass Celionati die Geschichte erzählt, er nimmt an ihr auch teil, denn gerade er kennt den Prinzen persönlich, da er ihm den Zahn gezogen hat. Diese Geschichte erzählt er sowohl Giglio als auch Giacinta, mit dem Ziel, dass Giglio und Giacinta das „authentischere, improvisierende Spiel der Commedia [...] übernehmen, womit [sie] zugleich auch [ihr] wirkliches Selbst ausdrück[en].“²⁰¹

3. 2. 4. 1 Analyse von Prinzessin Brambilla/Giacinta Soardi

Gleich in der ersten Szene der Erzählung, die der bürgerlichen Welt zuzuordnen ist, kommen Elemente und Motive vor, die nicht ein Teil der bürgerlichen Welt sind. Bei Giacinta handelt es sich um „das reiche Frauenkleid aus rotem schweren Atlas.“²⁰² Das Kleid mit dem unsichtbaren Blut- und Ölfleck ist ein wichtiges Element Giacintas Entwicklung. Wenn sie erträumt, in solch einem Kleid bei dem Maskenaufzug erscheinen zu können, fantasiert sie sich in diesem Moment in eine höhere Rolle, denn das prachtvolle Kleid möge einer Prinzessin gehören, wobei sie nur eine arme Putzmacherin sei.²⁰³ Das bestätigt auch die Reaktion von Beatrice; nachdem Giacinta das Kleid anprobiert hatte, sprach Beatrice sie mit folgenden Worten an: „[...] o all ihr Heiligen, du bist wohl gar nicht meine Giacinta – ach – ach – wie schön seid Ihr, meine gnädigste Prinzessin!“²⁰⁴ Hier ist das Kleid tragende Person nicht mehr eine arme Putzmacherin aus Rom, sondern eine Prinzessin, denn „nach und nach schlüpft Giacinta in das Kleid und damit in die Rolle der Prinzessin Brambilla.“²⁰⁵

¹⁹⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 983

²⁰⁰ Ibid: Seite 984

²⁰¹ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 330

²⁰² Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 973

²⁰³ vgl. Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 345

²⁰⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998: Seite 976

²⁰⁵ Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Groteske Motive in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band III, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 1995, Seiten 15-30, Seite 22

Das Kleid ist nicht nur mit Giacinta zu verbinden, sondern auch mit Giglio, denn in einem identischen Kleid sieht er seine geliebte Prinzessin zum ersten Mal und zwar in einem Traum, was eben als eine Verbindung zwischen Giacinta und Prinzessin Brambilla anzusehen ist:

„Der Leser muss nun (*in der Szene, wo Giglio den Blutfleck auf dem Kleid erkennt*) zwischen zwei Möglichkeiten selektieren, dass Giacinta das Kleid für die Prinzessin umarbeitete, worauf es Hinweise in der Erzählung gibt, oder dass Giacinta und Brambilla die gleiche Person sind, was durch die Deckungsgleichheit der Attribute und der Verwirrung Giglios nahegelegt wird.“²⁰⁶

Genauso wie Giglio führt auch Giacinta ein „eindimensionales Leben“,²⁰⁷ welches nur durch ihren Beruf gekennzeichnet wird: „Die Hauptgestalten der Dichtung, der Schauspieler Giglio und die Putzmacherin Giacinta, leben durch ihren Beruf in einer Welt der Phantasie und Illusion, doch es fehlt ihnen noch der Humor, den sie zuerst durch einen Blick in die Urdarquelle hinzugewinnen.“²⁰⁸ Infolgedessen fehlt ihr, genauso wie Giglio, die innere Erfüllung, die nur durch Humor (beziehungsweise durch *Commedia dell' Arte*) zu erreichen ist. Giacinta begibt sich also auf die Suche nach ihrem Prinzen Cornelio Chiapperi, den Geliebten von Prinzessin Brambilla, denn sie glaubt, er sei in sie verliebt:

„– Erschrick nicht, mein guter Giglio! aber sehr leicht ist es möglich, daß ich am letzten Tage des Karnevals dies dürftige Kleid mit einem Purpurmantel, diesen kleinen Schemel mit einem Thron vertausche!“²⁰⁹

Genauso wie Giglio hat auch Giacinta „allerlei hübsche Träume“,²¹⁰ denn sie ist davon überzeugt, dass sie am Ende des Karnevals neben dem Prinzen auf einem Thron sitzen würde, wobei aber Folgendes hervorzuheben ist:

„'Prinz Chiapperi' ist, in der realen Sphäre und der 'Hauptgeschichte', die zweite Figuration und Teilhabe an dem, was einmal der neue Giglio sein wird [...].“²¹¹

²⁰⁶ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 139

²⁰⁷ Lindner, Henriett: *Schnöde Kunststücke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001, Seite 304. Ein „eindimensionales Leben“ führen auch König Opioch und Königin Liris, was im nächsten Kapitel gezeigt sein wird.

²⁰⁸ Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1977, Seite 369

²⁰⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998: Seite 1036

²¹⁰ Ibid: Seite 1036

Auch die den Prinzen Chiapperi aka Giglio Fava suchende Giacinta wird sich gegen Ende der Erzählung „weiterentwickeln“; genauso wie ein neuer Giglio so wird auch eine neue Giacinta entstehen. Jedoch muss hier betont werden, dass Giacintas „Veränderung“ durch keinen so wesentlichen Unterschied zwischen Giacinta als Putzmacherin und Giacinta als Schauspielerin gekennzeichnet ist. Dies erläutert Detering, indem er sagt, es handle sich bei Giacinta um keine Wandlung, sondern eher um eine Entwicklung; um die Entwicklung von einer Putzmacherin zur Schauspielerin.²¹²

Diese Entwicklung vollzieht sich am Ende der Erzählung: In der letzten Szene steigt Königin Mystilis aus dem Wasser empor, wobei gleichzeitig Prinzessin Brambilla aka Giacinta, die ihren geliebten Prinzen Cornelio aka Giglio erkennt, anwesend ist. Dies resultiert damit, dass „sowohl Liris wie Brambilla wie Giacinta [...] in 'Mystilis' eines Teils ihres Wesens ansichtig“²¹³ werden. Mit der (Selbst-)Erkenntnis beim Blick in die Urdarquelle ist „Giacinta gleichzeitig Prinzessin Brambilla, Colombina, Königin Liris und Prinzessin Mystilis.“²¹⁴ Die Frage, wie die Figur von Giacinta sogar vier Identitäten haben kann, hat in einer detaillierten Analyse Detering²¹⁵ zu beantworten versucht: Am Ende des Werks geben Giacinta und Giglio Bescheid, dass sie damals (vor einem Jahr, in der Karnevalszeit) Prinzessin Brambilla und Prinz Cornelio waren. Folglich bestätigt Fürst Bastianello, die Königin Mystilis sei mit Prinzessin Brambilla identisch.²¹⁶ Dies ergibt drei Identitäten: Giacinta-Brambilla-Mystilis. Folglich, als der Fürst über die Entzauberung von Prinzessin Brambilla spricht, sagt er, dass das Lachen der Prinzessin der Königin Liris „nach seiner wunderbaren Art“²¹⁷ zu vergleichen war, was mit „eine[r] Vierer-Figuration“²¹⁸ resultiert.

3. 2. 4. 2 Analyse der Figur von Giglio Fava

²¹¹ Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 314

²¹² vgl. Ibid: Seite 314

²¹³ Ibid: Seite 317

²¹⁴ Scherer, Stefan: Prinzessin Brambilla in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. v. Detlef Kremer, Berlin/New York, 2009, Seiten 237-256, Seite 248

²¹⁵ vgl. Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seiten 307-327

²¹⁶ vgl. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1077

²¹⁷ Ibid: Seite 1071

²¹⁸ Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 309

Als Erstes von Merkmalen, welches die Figur Giglios kennzeichnet, sollte sein „Talent“ erwähnt werden; er hält sich nämlich für „de[n] Abgott Roms“,²¹⁹ wobei er eigentlich ein schlechter Schauspieler ist, was sich am Geldmangel erkennen lässt: „Fava ist ein schlechter Schauspieler. Nicht allein wegen seiner Armut, sondern vor allem wegen seines mangelnden Könnens [...]“. ²²⁰ Dieser Mangel hält ihn nicht davon ab, das Tragische außerhalb des Theaters zum Vorschein zu bringen. Infolgedessen erkennt man an seinem Verhalten „hergesagte Theaterrollen des Tragödienschauspielers.“²²¹ Gleich am Anfang der Erzählung sagt ihm Giacinta, er solle die Possen für die folgenden Tage sparen.²²² Als er dann Giacinta zum zweiten Mal besucht, erwiderte der Hauswirt auf seinen Jammer: „Sagt mir nur, welcher böse Geist Euch treibt, hier eine O- und Achs-Rolle irgendeines läppischen Trauerspiels ins leere Zimmer hineinzuwinseln?“²²³ Auch die Prinzessin bemerkt es, dass das Verhalten Giglios nicht *natürlich*, sondern eher *vorgespielt* ist: „– Aus welchem – erwiderte die Prinzessin – aus welchem hochtrabenden Schauspiele habt Ihr diese schöne Redensart her [...]?“²²⁴ An diesen Beispielen lässt sich erkennen, dass Giglios Pathos eigentlich nur Zitate aus verschiedenen Tragödien sind. Auch seine geliebte Giacinta erkennt aus Tragödien genommene Zitate, die Giglio alltäglich verwendet: „Seine Leserin (*hier wird Giacinta gemeint*) sieht, auch wenn sie das Buch 'zugeklappt', nicht als – wiederum ein Buch vor sich.“²²⁵

„Giglio verfiel in den gräßlichen Verzweiflungsmonolog irgendeines Trauerspiels des Abbate Chiari. Giacinta hatte diesen Monolog, den ihr Giglio sonst hundertfältig vordeklamiert, bis auf den kleinsten Vers im Gedächtnis und soufflierte, ohne von der Arbeit aufzusehen, dem verzweifelnden Geliebten jedes Wort, wenn er hie und da ins Stocken geraten wollte.“²²⁶

Als solcher begibt sich Giglio auf die Suche nach der Prinzessin, die mehrmals scheitert: „Mit Schimpf und Spott wird er mehrmals zurückgewiesen, weil er sich als noch nicht reif für

²¹⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 987

²²⁰ Kohns, Oliver: Das Paradox über den Schauspieler. Mimesis, Ironie und Wahnsinn in *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* XIX (2011), 21-40, Seite 24

²²¹ Ibid: Seite 25

²²² vgl. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 980

²²³ Ibid: Seite 992

²²⁴ Ibid: Seite 996

²²⁵ Kohns, Oliver: Das Paradox über den Schauspieler. Mimesis, Ironie und Wahnsinn in *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XIX, Seiten 21-40, Seite 26

²²⁶ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1036

diese Verbindung erweist.²²⁷ Da er sich nicht nach Celionatis Anweisungen verkleidet hat (nach welchen seine Maske „je abenteuerlicher, je abscheulicher, desto besser!“²²⁸ sein sollte), wird er, wegen seines himmelblauen Beinkleides und seiner rosa Strümpfe, von einer dröhnenden Stimme getadelt. Nach diesem ersten Versuch werden noch weitere scheitern, denn, wie gesagt, ist Giglio noch nicht bereit, *sein anderes Ich* zu erkennen und anzunehmen. Auch die Versuche, in den Palast einzudringen, scheitern, denn auch hier verkleidet sich Giglio nicht *abenteuerlich* genug, weswegen er für einen Vogel gehalten und in einen Käfig eingesperrt wurde. In diesen Momenten ist Giglio mit *seinem anderen Ich* noch nicht einig, was sich aber, nachdem er den Prinzen beim Tanz mit der Prinzessin gesehen hat, ändert. Der Augenblick, wo ihm eine Maske ins Ohr flüstert: „Das ist die Prinzessin Brambilla, welche mit ihrem Geliebten, dem assyrischen Prinzen, Cornelio Chiapperi, tanzt!“²²⁹ ist entscheidend für die Entscheidung, seinen Doppelgänger zu vernichten.

Da seine (Weiter-)Entwicklung schon begonnen hat, ist es kein Wunder, dass Giglio, während Abate Chiari ihm sein Trauerspiel vorlas, eingeschlafen ist. Das, was ihn früher in Furore setzte, kam ihm „so läppisch, so albern, so langweilig“²³⁰ vor, beziehungsweise „die Lektüre dieses Stücks erzeugt bei Giglio eine so einschläfernde Wirkung [...]“.²³¹ Es wurde hier nämlich ein Versuch gemacht, Giglio von dem Weg zu „d[er] Bewusstwerdung der menschlichen Endlichkeit mit dem Fazit einer humoristischen Betrachtung des Lebens“²³² abzulenken, doch anhand seines Desinteresses ist es zu bemerken, dass der Versuch misslungen ist. Hier lässt sich also erkennen, dass Giglio zwischen den zwei Sphären (der der Imagination und der der empirischen Gegenwart) schwankt; bevor er Chiari getroffen hat, suchte er nach der Prinzessin und nach dem Treffen sucht er Giacinta. Oder wenn er, als er für einen Vogel wegen seines prachtvollen Anzuges (der einem Tragödienschauspieler entsprechen würde) gehalten wurde, in ein Vogelbauer eingesperrt und von Celionati befreit wurde. Nach der Befreiung kommt es zu einem Tanz mit einer Schönen, die Giglio für die Prinzessin hält (später erfährt der Leser, die Schöne sei eigentlich Giacinta). Es ist zu bemerken, dass die beiden tanzenden Protagonisten namenlos sind; statt Namen stehen *Er* und

²²⁷ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 77

²²⁸ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 990

²²⁹ Ibid: Seite 1012

²³⁰ Ibid: Seite 1012

²³¹ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 342

²³² Ibid: Seite 352

Sie. Die Tanzenden geraten nämlich „in ein[e] depersonalisiert[e] Zwischensphäre [...]“. ²³³ Diese Szene kann als ein Höhepunkt Giglios Dualismus angesehen werden, denn nach dem Tanz kommt es zu dem Kampf mit seinem Doppelgänger.

Als Giglio seinen Doppelgänger, den er für den Prinzen hält, tanzend mit der Prinzessin sieht, ist Giglio entschlossen, ihn, den Prinzen beziehungsweise seinen Doppelgänger, zu vernichten: „Giglio identifiziert sich mit dem Tänzer, der ihm als Prinz Chiapperi vorgestellt wird, daß er seine alte Existenz als Schauspieler vernichten will. Szenisch realisiert sich dieser Wunsch zur Metamorphose im Duell zwischen dem alten Ego Giglios, das im Kostüm eines Schwertrügers auftritt, und seinem erträumten neuen Ego, dem Prinzen, der ihm als Gitarrenspieler entgegentritt.“ ²³⁴ Als Capitan Pantalon (Figur der Commedia dell' Arte) maskiert tötet er seinen Doppelgänger, der als ein Prinz beziehungsweise als „ein eitler Tragöde“ ²³⁵ verkleidet ist. Hier ist es zu bemerken, dass diese zwei Figuren ein und dieselbe sind; die einzigen unterscheidenden Merkmale sind die Gitarre und das Schwert: „Der eine wie der andere ist Giglio, nur die Perspektive des Erlebens ist von dem 'alten' auf den 'neuen' Giglio übergegangen – der Schauspieler und sein 'zweites Ich' sind gleichsam ausgetauscht worden.“ ²³⁶

Diese Szene mag für den Leser verwirrend sein. Hier bietet Detering eine Erklärung: „Der Leser muß 'abstrahieren' vom Person-Sein der Figuren und muß sich gewissermaßen in eine andere Dimension begeben: losgelöst von der Realität und sogar von der Wahrscheinlichkeit.“ ²³⁷ Es ist also wesentlich, dass der Leser auf das Figuren-Sein verzichtet, denn: „Der Leser muß die Figur als Prozeß betrachten: als 'Figur-Werden'.“ ²³⁸ Giglio *wird* Chiapperi beziehungsweise er *wird* eine neue Person, wie es am Ende der Erzählung zu bemerken ist. Aber schön vor dem Kampf stellte sich Giglio, als er einen Anzug bei Meister Bescapi kaufen wollte, als der Prinz vor, was als erster Schritt seiner Identifizierung mit dem Prinzen zu betrachten ist. Doch nach dem Kampf, als der „alte“ Giglio (bei dessen Sektion

²³³ Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 63

²³⁴ Ibid: Seite 64

²³⁵ Scherer, Stefan: *Prinzessin Brambilla* in: *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. v. Detlef Kremer, Berlin/New York, 2009, Seiten 237-256, Seite 251

²³⁶ Zitat von Utech, Regine: *Wirkliches und Wunderbares im Märchen E.T.A. Hoffmanns. Zur Konstitution der Märchenwelt im „Der goldne Topf“ und in der „Prinzessin Brambilla“* übernommen aus Detering, Klaus: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 312

²³⁷ Detering, Klaus: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 312

²³⁸ Ibid: Seite 19

festgestellt wurde, dass er an Trauerspielen des Abaten Chiari starb) getötet wurde, versetzt sich Giglio völlig in sein „anderes Ich“: Er erkennt den Palast als seinen eigenen („Ha! [...] nun erkenne ich erst, daß ich wirklich in meinem Palast, in meinem fürstlichen Zimmer bin.“²³⁹) und er spricht über sein „altes Ich“ in der dritten Person Singular („Aber mich dünkt, dies Mädchen hat zum Liebhaber einen miserablen bettelarmen Komödianten, Giglio Fava?“²⁴⁰). Ein paar Szenen später wird es zum (Selbst-)Erkenntnis an der Urdarquelle kommen, worüber in nächsten Teil der Analyse die Rede sein wird.

3. 2. 5 Die Geschichte von König Opioch und Königin Liris

Dies ist die letzte der Erzählwelten, die am einfachsten von anderen Erzählwelten abzugrenzen sein mag, weil sie sozusagen (von Celionati) in die Erzählung eingelegt wurde. Noch ein Unterschied zu den anderen Erzählwelten, so Strohschneider-Kohrs, ist, dass diese Geschichte „als ein in ferner Vergangenheit liegendes Geschehen“²⁴¹ erzählt wird und zwar „in einem Lande, dem Urdarlande, das den Gesetzen der Wirklichkeit völlig enthoben ist.“²⁴² Die Figuren dieser Welt sind das Königspaar und der Magus Hermod, wobei am wichtigsten die Urdarquelle mit ihren magischen Kräften ist. Gerade auf dieses Motiv wird sich dieser Teil der Analyse konzentrieren, denn mit der Urdarquelle ist das Lachen, durch das die Figuren (Selbst-)Erkenntnis gewinnen, zu verbinden. Die Geschichte erzählt von König Opioch und dessen Melancholie und Königin Liris und derer Lustigkeit. Beide werden durch einen Blick in die Urdarquelle²⁴³ geheilt:

²³⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1059

²⁴⁰ Ibid: Seite 1059

²⁴¹ Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997, Seite 373

²⁴² Ibid: Seite 373

²⁴³ Mit der Urdarquelle, die eine spiegelnde Oberfläche hat, sollte auch das Motiv des Kristalls, beziehungsweise „ein Prisma von schimmerndem Kristall, welches nun, da es der Magus hoch in die Lüfte erhob, in blitzenden Tropfen zerfloß in die Erde hinein, um augenblicklich als die herrlichste Silberquelle in fröhlichem Rauschen emporzusprudeln,“ (Hoffmann, 1998:1017) erwähnt werden, das wegen seines optischen Effekts eine „Dispersion des Realitätsprinzips“ (Lindner, 2001:307) verursacht. Das Prisma genauso wie die Brille, die Giglio von Celionati kauft, fungiert als ein optisches Motiv, welches einen Blick in eine andere Welt gibt.

„Lange hatten sie (*das Königspaar*) hineingeschaut, dann erhoben sie sich, sahen einander an und – lachten, muß man nämlich den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl, als der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft Lachen nennen.“²⁴⁴

Gerade dieses Lachen ist die magische Kraft, die einen Menschen heilen und befreien kann:²⁴⁵ „Offensichtlich steht das Lachen von Opioch und Liris im Zusammenhang mit einem Erkenntnisgewinn, der die verlorene Harmonie wiederherstellt [...].“²⁴⁶ Die verlorene Harmonie wird sowohl in dem fernen Land von Urdargarten als auch in Rom hergestellt, denn Giglio und Giacinta aka Cornelio und Brambilla blickten in dieselbe Quelle und „brachen in ein Lachen aus, das aber nach seiner wunderbaren Art nur jenem Lachen Königs Opiochs und der Königin Liris zu vergleichen war, und fielen dann im höchsten Entzücken einander in die Arme.“²⁴⁷ Der Unterschied zwischen der Befreiung von Liris und Opioch und derjenigen von Giacinta und Giglio ist folgender: Opioch und Liris fixierten sich allzu viel an den Alltag, was mit dem Blick in die Urdarquelle aufgebrochen wird. Auf der anderen Seite idealisierten Giacinta und Giglio ihre Geliebten, wobei der Blick in die Urdarquelle ihnen half, sich nicht so stark an die Welt der Fantasie zu fixieren.²⁴⁸

Mit dem Blick in die Urdarquelle wird nicht nur die (Selbst-)Erkenntnis gewonnen, sondern auch „die Wiederherstellung einer Kongruenz von Mensch und Natur, Geist und Körper.“²⁴⁹ Das Lachen führt folglich zur Erkenntnis nicht nur *des eigenes Ichs*, sondern auch des anderen Menschen. Es wurde schon gesagt, dass Giglio und Giacinta der Humor fehlte; dieser wurde schließlich an der Urdarquelle gefunden und mit ihm wird „jede Kluft zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Ich und seinem Doppelgänger, zwischen Märchen und Wirklichkeit aufgehoben.“²⁵⁰ Infolgedessen werden Giglio und Giacinta von dem Dualismus befreit und nehmen die „Duplizität des Seins“ an: „Ihr Lachen (*das Lachen von Giglio und Giacinta*)

²⁴⁴ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1018

²⁴⁵ Hier wird das Modalverb benutzt, denn, wie schon gesagt wurde, nicht alle sind willig „richtig“ in die Quelle zu blicken.

²⁴⁶ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 121

²⁴⁷ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998, Seite 1084

²⁴⁸ vgl. Sasse, Günther: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69, Seite 67

²⁴⁹ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 121

²⁵⁰ Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012, Seite 329

signalisiert, dass die einseitige Ausrichtung auf die fantastische oder die reale Welt in diesem Augenblick überwunden wird: An die Stelle dessen tritt die Erkenntnis der Duplizität des Seins.²⁵¹ So kommt es (nach dem negativen Zustand des Dualismus) zu einem positiven Zustand der Duplizität,²⁵² denn Giglio und Giacinta müssen nicht wie Anselmus „aus dem Alltagsleben entrückt werden [...], um [ihr] ungestörtes Glück zu finden,²⁵³ denn sie haben die „humoristisch[e] Versöhnung zwischen den Welten“²⁵⁴ erreicht.

4. Schlussfolgerung

Wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, sind viele Motive und Figuren des Fantastischen und Zaubenhaften in Hoffmanns Werken zu finden, was mit einem Dualismus von Fantasie – Realität beziehungsweise Künstler – Philister zu vergleichen ist. Anhand der Analysen lässt sich bemerken, dass viele Motive und Figuren, die jeweiliger Sphäre (Fantasie/Kunst oder Realität/Philistertum) gehören, in Werken *Der goldne Topf* und *Prinzessin Brambilla* vorkommen. Was wichtig zu betonen ist, ist die Bemerkung, dass sich die Sphären miteinander vermischen beziehungsweise dass es nicht immer einfach ist, die eine von der anderen abzugrenzen, was deutlicher im *Prinzessin Brambilla* zum Vorschein kommt.

Mit jeder Sphäre kommen auch Motive und Figuren vor, die diese Sphäre kennzeichnen: So sind einerseits Motive wie erfolgreiche Karriere, Materialismus, kein Sinn für etwas Künstlerisches/Poetisches, etc. dem Bürgertum beziehungsweise der Welt der Philister zuzuordnen. Andererseits sind Motive wie Kunst/Commedia, traumhaftes Benehmen, fantastische Ereignisse oder ferne und unvorstellbare Orte in Verbindung mit der Sphäre der Fantasie/der Künstler zu bringen. Im Zusammenhang mit der fantastischen Sphäre kommen auch fantastische/magische Objekte vor; zum Beispiel der Kristallring, die beiden Spiegel, die

²⁵¹ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 151

²⁵² vgl. Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991, Seite 310

²⁵³ Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Remscheid, 2003, Seite 156

²⁵⁴ Ibid: Seite 156

magische und allzu große Brille, Giacintas/Brambillas Kleid, der nie leer werdende Geldbeutel, etc. Es lässt sich auch bemerken, dass manche dieser Objekte eine optische Funktion haben, was in der Analyse des jeweiligen Werks gezeigt wurde.

Folglich ist es noch zu betonen, dass bei manchen Figuren zu einer (*künstlerischen*) Entwicklung kommt, vor allem was die Figur von Giglio Fava betrifft. Sowohl Giglio Fava als auch Anselmus verändern ihre Weltanschauung und schließen sich der Welt der Poesie/der Kunst an, was im Fall von Anselmus mit dem Umzug in die ferne und utopische Welt von Atlantis resultiert. Hier sind noch weitere männliche Figuren zu erwähnen, und zwar die Figuren von Celionati und Archivarius, denn diese Figuren leiten die Geschichte und geben dem Helden/der Heldin Ratschläge oder Anweisungen, sodass am Ende das gewünschte Ziel erreicht wird. Was die weiblichen Hauptfiguren (Veronika, Serpentina und Giacinta) angeht, kommt es bei ihnen zu keiner (großen) Wandlung, wie das der Fall zum Beispiel mit Anselmus oder Giglio ist. Veronika und Serpentina bleiben in der gleichen Sphäre wie am Anfang des Werks. Bei Giacinta, wie schon in der Analyse hervorgehoben wurde, handelt es sich um keine Wandlung, sondern eher um eine Entwicklung.

Schließlich sollte noch die Rolle der Natur und des Karnevals erwähnt werden; in *Der goldne Topf* ist die Rolle der Natur sehr wichtig, denn Anselmus begegnet seiner Muse Serpentina nur in der Natur. Der römische Karneval beziehungsweise das Motiv der Verkleidung hat in *Prinzessin Brambilla* die Funktion, die Geschichte noch verwirrender zu machen, weil es nicht immer eindeutig ist, wer sich hinter der Maske versteckt. In der Karnevalszeit werden auch die Grenzen zwischen oben und unten, erlaubt und verboten aufgehoben.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der goldne Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit*, Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1993

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche poetische Werke*. Zweiter Band, Bechtermünz Verlag, Augsburg, 1998

Sekundärliteratur:

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam- New York, NY, 2005

Bartl, Andrea: Einheit und Zerfall in kaleidoskopischer Komplexität. E.T.A. Hoffmann und die Romantik in *Das E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XVII, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin, 2009, Seiten 37-47

Bobinac, Marijan: *Uvod u romantizam*, Zagreb: Leykam international, 2012

Brandenstein, Wilhelm: *Atlantis: Grösse und Untergang eines geheimnisvollen Inselreiches*, Gerold, Wien, 1951

Corda, Tiziana: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der Commedie dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2012

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, A. Francke Verlag, Tübingen, Basel 2001

Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart, 1978

Kanzog, Klaus: Was ist „hoffmanesk“? Versuch einer Antwort in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band V, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997, Seiten 7-19

Klaus, Detering: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991

Kohns, Oliver: Das Paradox über den Schauspieler. Mimesis, Ironie und Wahnsinn in „Prinzessin Brambilla“ in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XIX, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin, 2011, Seiten 21-40

Krause, Stefan: *E.T.A. Hoffmanns „Der goldne Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, disserta Verlag, Hamburg, 2014

Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann, Leben-Werk-Wirkung*, De Gruyter Verlag, Berlin/ New York, 2010

Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999

Kremer, Detlef: Kunstmärchen zwischen Dresden und Atlantis: „Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit“ (1814) in Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann, Erzählungen und Romane*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, Seiten 15-40

Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Groteske Motive in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band III, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 1995, Seiten 15-30

Lindner, Henriett: *Schnöde Kunststücke gefallener Geister. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2001

Pohlmann, Sanna: *Phantastisches und Phantastik in der Literatur. Zu phantastischen Kinderromanen von Astrid Lindgren*, Johannes Hermann J&J-Verlag, Wetzlar, 2004,

Ringel, Stefan: *Von eitlen Schauspielern, adligen Marktschreibern und strickenden Prinzessinnen. Komisches Erzählen am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Michael Itschert Gardez! Verlag, Sankt Augustin, 2003

Rudtke, Tanja: Der kirschrote Almandin, Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band XVI, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, Seiten 109-120

Saße, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, Band IX (Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, 2001, Seiten 55-69

Scherer, Stefan: Prinzessin Brambilla in *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. v. Detlef Kremer, Walter de Gruyter GmbH & Co.KG, Berlin/New York, 2009, Seiten 256-276

Schmidt, Jochen: *Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie in Interpretationen: E.T.A. Hoffman: Romane und Erzählungen*, Saße, Günter [edt]., Reclam, Stuttgart, 2004, Seiten 43-59, Seite 45

Schmitt, Hans-Jürgen [edt].: *Einleitung in Die deutsche Literatur: ein Abriss in Text und Darstellung. Bd. 9, Romantik II*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1978

Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*, WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt, 2009

Schulz, Gerhard: *Romantik: Geschichte und Begriff*, C.H.Beck, München, 2008

Sdun, Winfried: *E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*, Diss. Freiburg i.Br., 1961

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen, 2002

Internetquellen:

Athenaeum (Schlegel): auf http://de.wikipedia.org/wiki/Athenaeum_%28Schlegel%29, zuletzt eingesehen am 2. April 2015

Commedia dell'arte auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%E2%80%99arte, zuletzt eingesehen am 7. September 2015

Igl, Natalia: *Grenzgänge zwischen Imagination und Wahrnehmung: Illusion und Wirklichkeit – Verwandlungsprozesse und Perspektivenwechsel*, auf: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/der-goldne-topf/illusion-und-wirklichkeit-verwandlungsprozesse-und-perspektivenwechsel.html>, zuletzt eingesehen am 2. Juni 2015

Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik: auf <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/der-goldne-topf/illusion-und-wirklichkeit-verwandlungsprozesse-und-perspektivenwechsel.html>, zuletzt angesehen am 4. Juli 2015

Schlegel, Friedrich: *Fragmentensammlungen*: auf <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>, zuletzt eingesehen am 2. April 2015